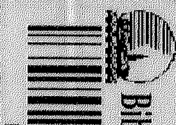
زدني علماً

علوم إجتماعية

روبير إسكاربيت

# سوسيولوجيا الأدب

عويدات للنشر والطباعة
بيروت - لبنان





# سوسيولوجيا الأدب



روبيـر إسكـاربيت

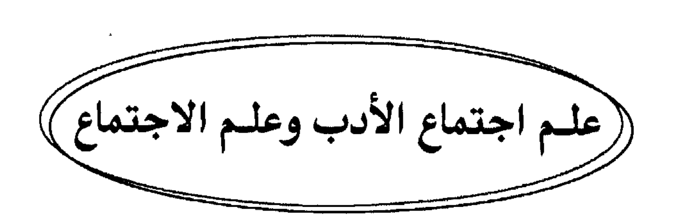
# سوسيولوجيا الأدب

تعريب
آمال أنطوان عرموني

عويدات للنشر والطباعة
بيـروت ـ لبنـان

**الطبعة الثالثة 1999**

## تمهيد




منذ شق دوركايم الطريق العلمي أمام دراسة المجتمع، انفتحت أمام الدارس مجالات متنوعة وآفاق واسعة للبحث في الوقائع الاجتماعية المتنوعة في طبيعتها وأسبابها. ولم يعد علم الاجتماع علماً نظرياً مجرداً يتناول الظواهر والوقائع الاجتماعية في المطلق، بل نزل إلى ساحة الحياة وراح يعالج هذه الظواهر في حيّزَيها المكاني والزماني وفي ارتباطها بعضها ببعض، لأن المجتمع كائن حي، تكثر فيه المؤثرات وتتعدد التفاعلات.

وهكذا رأينا علم الاجتماع يتطور بتطور الحياة ويتفرع بتفرع اتجاهاتها فيتجه إلى معالجة ظواهر إنسانية تكتسب صفتها «الاجتماعية» من جراء اتسامها بصفة الظاهرة العامة. وإذا بالباحثين الاجتماعيين يطلعون بدراسات حول علم الاجتماع الاستعماري وعلم الاجتماع الديني وسوسيولوجيا التربية وعلم الاجتماع السياسي وعلم اجتماع أوقات الفراغ وسوسيولوجيا الشيخوخة إلخ...

وبيان من استعراضنا اتجاهات علم الاجتماع هذه، أن الإنسان ما يزال المحور الذي يدور حوله اهتمام الإنسان، فتتأكد مرة جديدة صحة اتجاه الفلسفة اليونانية بالتركيز على القول: إن الإنسان «عالم صغير». وفي الواقع كلما تقدم العلم رأينا أن دراسة الإنسان هي خلاصة لدراسة الكون.

وإذا كان الإنسان في سلوكه المزاجي وارتباطاته الخارجية بالآخرين أو في علاقاته الباطنية مع الكائن الاسمى، الله، موضوع دراسة الباحثين الاجتماعيين واهتمامهم، فيكون خليقاً بأن تستأثر ظاهرة الابداع والخلق الأدبي عنده بنصيب من اهتمامهم وعنايتهم، يتناسب وأهمية هذه الظاهرة وقيمتها في المجتمع. ألا يعتبر الابداع الأدبي والفني في الذروة من قوة الإنسان الخلاّقة وفي الأساس الأعمق اتصالاً بطبيعة الإنسان – الحيوان

العاقل – كإنسان؟ والخلق الأدبي لا يُصوَّر وكأنه يدور في حلقة باطنية منطوية على ذاتها بل ينبثق من ذات عاقلة، شاعرة ليتوجه إلى الآخرين بما تفيض به هذه الذات ويعمم عليهم هذا الفيض الفكري – الشعوري – ويجعلهم شركاء به. من هنا أن صفة «الاجتماعية» ملازمة حتماً للأدب كما أنها تلازم الإنسان انطلاقاً من طبيعته.

إن شيوع القول بأن «الأديب هو ابن بيئته»، يتأثر بها كما يؤثر فيها ليس فقط بين الباحثين الأدبيين وطلاب الأدب بل حتى بين العامة، يدل إلى أي مدى يتصف هذا القول بميزة الشمول بحيث يبلغ إلى مرتبة الحقيقة البديهية التي لا جدال في صحتها. فلا عجب والحالة هذه أن نرى بعض الباحثين يولون هذه الظاهرة الإنسانية في صميمها اهتماماً يتعدى نطاق الكلام العابر ليصل إلى ميدان الكلام العلمي المسؤول ويجعل من الأدب في ركائزه الثلاث – الأديب، النتاج الأدبي، القارىء – موضوعاً لفرع من علم الاجتماع متميز نوعياً عن غيره، هو «علم اجتماع الأدب، أو سوسيولوجيا الأدب».

وما يزال هذا العلم في عهد الطفولة، يتلمس طريقاً واضحاً في الشعاب المتعددة التي تفترضها الركائز الثلاث التي أشرنا إليها. ويشير اسكاربيت إلى هذه الشعاب عندما يقول: «إن وجود أفراد مبدعين يطرح مشاكل في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي كما تطرح الآثار نفسها مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية. أما وجود الجماعة – الجمهور فيطرح مشاكل ذات طابع تاريخي وسياسي واجتماعي بل واقتصادي أيضاً. هناك؛ على الأقل، ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته».

ولا شك في أن أي باحث موضوعي، يلتقي وإسكاربيت على القول بأن: «التاريخ الأدبي اعتمد لعدة قرون وما يزال يعتمد غالباً دراسة الإنسان والآثار فقط – السيرة الذهنية وتفسير المتون – ومعتبراً البيئة الجماعية نوعاً من الزخرف والزينة متروكاً لفضول مؤرخي السياسة».

ولا عجب أن غابت هذه الدراسة السوسيولوجية عن كتب الأدب الدراسية، لأن هذه إنما تولي اهتمامها الأدب كظاهرة فنية كما تعنى بوضع الآثار في نطاقها البيئي وتفسيرها على ضوء المعطيات الشخصية للأديب ومعطيات البيئة في العصر الذي عاش

فيه. من هنا كان اهتمام هذه المؤلفات وما يزال محصوراً في نطاق فني ملون أحياناً بشيء من الزخرف الاجتماعي. والإنصاف يفرض علينا استناداً إلى حقيقة الأشياء وواقعها أن نميز بين تاريخ الأدب وسوسيولوجيا الأدب. وطرح القضية بهذه الصيغة يستند إلى التمييز بين موضوع تاريخ الأدب وموضوع سوسيولوجيا الأدب. فهما وإن تقاربا وترابطا ترابطاً عضوياً، تظل تفصل بينهما فوارق مميزة. وتتضح لنا حقيقة هذا التمييز على ضوء ما بين «علم العمران وعلم التاريخ» من اتفاق واختلاف.

إن اكتشاف المطبعة التي فتحت أمام الكتّاب حدود الشغل اليدوي التي كانت تخنقه، أضفى على إنتاج الكتاب طابعاً صناعياً، مما استتبع انقياد الكاتب وصاحب المطبعة ومروّج الكتاب في تيار تجاري فتوسعت حلقة العلاقات التي كان الكتاب في أساسها.

ومنذ أوائل القرن التاسع عشر بدأت بوادر اهتمام من قبل المفكرين بالناحية الاجتماعية التي يفترضها الأثر الأدبي. ويشير إسكاربيت في هذا المجال إلى مؤلف مدام دوستال «الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية» كونه أول محاولة لدراسة منهجية لمفهومي الأدب والمجتمع. غير أن مدام دوستال ظلت بعيدة عن مفهوم «سوسيولوجيا الأدب» بالمعنى العلمي الحديث إذ قصرت همها في كتابها هذا، كما حددته هي نفسها، في خطابها التمهيدي «البحث في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين»[1].

من هنا، كانت تلك المحاولة مجرد بارقة طليعية لسوسيولوجيا الأدب. إنما غابت عنها عناصر أساسية لهذا العلم المستحدث إذ بقيت الناحية الاقتصادية وقضية القرّاء، على هامش البحث، ناهيك بمسائل أخرى لقضية انتماء الكتاب الاجتماعي ووسعهم الثقافي، وحقوق المؤلف والجمعيات الأدبية إلخ... ولا حاجة إلى التركيز على أن أية سوسيولوجيا، لا يمكن أن يتم لها استخلاص نتائج وتأكيد مبادىء وقوانين سوسيولوجية، إن لم تنطلق من وقائع معينة وتستند إلى إحصاءات دقيقة، خصوصاً بنظر إنسان العصر. والمكان

---

(1) مدام دوستال، في الأدب وعلاقاته بالمؤسسات الاجتماعية، الخطاب التمهيدي.

والزمان، من جهة ثانية، مقولتان لا غنى عنهما للتعرف إلى أي كائن أو أية ظاهرة. أنستخلص من ذلك أن سوسيولوجيا الأدب هي سوسيولوجيات؟

قد لا نتجاوز حدود الحقيقة إذ التقينا في هذا القول ومذهب تين. فسوسيولوجيا الأدب ليست أرقاماً وإحصاءات فحسب، تتناول الطبعة الاجتماعية التي ينشأ فيها المؤلفون أو ميولهم الفكرية وعدد النسخ التي يطبع منها كتاب وطريقة تمويل طبع الكتاب أو الربح الذي يحققه لمؤلفه وناشره، بل إنها تتناول، ويجب أن تتناول، إلى جانب هذه الأمور، المقومات النفسية للأديب، التي ترتبط ارتباطاً جذرياً بمقوماته العرقية، والظروف الزمانية والمكانية للبيئة التي نشأ فيها وترعرع، والبيئة العائلية، والوسط الاجتماعي.

وعلى تعدد الدراسات التي تناولت هذه المسألة أو تلك من المسائل المرتبطة بالأدب من زاوية اجتماعية، يمكن القول إن سوسيولوجيا الأدب ما زالت ترتكز على أفكار رئيسية وخطوط عريضة لم تلتئم في جسم متكامل الكيان، موحد المنهج، محددة أهدافه ومعين موضوعه. وفي طليعة من تحدث عن «سوسيولوجيا الأدب» شوكينغ، غير أنه في مؤلفه ألذي صدر سنة 1931 يطرح، أكثر ما يطرح، أفكاراً للتداول، وآراء ظلت في نطاق المسائل الصورية. وقد وضع اسكاربيت ثبتاً مختصراً بمراجع رئيسية أثارت الموضوع الذي تناوله في كتابه. والملاحظ أنه لم يورد أي مؤلف قبل كتاب شوكينغ[1].

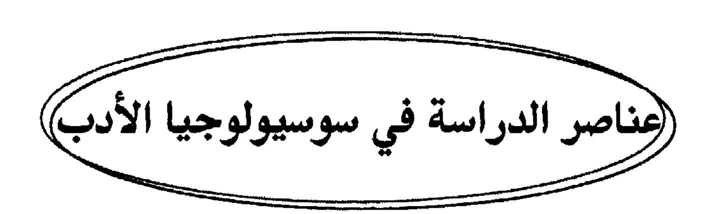
أما المراجع الأخرى فتمتد حتى 1963 ونجد أن بعض المؤلفين أستعملوا كلمة سوسيولوجيا وأشاروا إلى المناهج التي يجب أن تعتمد في سوسيولوجيا الأدب. فلوكاتش وضع: سوسيولوجيا الأدب[2]، وبيشوا كتب في مجلة «التاريخ الأدبي الفرنسي» - 1961 العدد 1 مقالاً بعنوان «نمو سوسيولوجيا تاريخية للوقائع الأدبية». واسكاربيت نفسه وضع دراسة بعنوان «مناهج السوسيولوجيا الأدبية» قدمها في المؤتمر الثاني للجمعية الدولية للأدب المقارن (الولايات المتحدة 1958).

---

(1) شوكينغ، ص: 16 سوسيولوجيا الذوق الأدبي.

(2) Literatur sociologie, Neuwied 1961.

مقدمة



# عناصر الدراسة في سوسيولوجيا الأدب

من البديهي القول إن أية دراسة[1] للأديب تطمح إلى اكتساب طابع سوسيولوجي يجب أن تتناول واحدة من ركائزه الثلاث أو جميعها معاً وهي: الكتاب أو النتاج الأدبي والكاتب والقارىء مع ما يتفرع من مسائل ثانوية عن هذه العناصر الرئيسية.

## الكتاب

هل كل ما يُنشر يمكن أن يُعتبر كتاباً؟

في الواقع ليست حدود ما يعتبر كتاباً واضحة المعالم وهي تختلف ليس فقط باختلاف المفكرين بل وباختلاف البلدان وتشريعاتها أيضاً. وقد أورد الأستاذ اسكاربيت لا أقل من ستة عشر تعريفاً للكتاب بينها مفهوم الكتاب في التشريع اللبناني الذي يحدد عدد صفحاته بالخمسين. وتتراوح صفحات المطبوع ليعتبر كتاباً بين سبع عشرة ومئة صفحة في البلدان المختلفة.

ولو اتفقت التشريعات جميعاً على تعريف للكتاب موحد إستناداً إلى ظاهره المادي الذي يتجلى في عدد صفحاته فلا يكسبه ذلك طابعاً اجتماعياً. بل إن هذا الطابع يتسم به من حيث كونه يحقق غاية فكرية هدف إليها الكاتب تتجلى في وجوه ثلاثة أولها تجسم الكلمة العقلية، فتعدادها وتعميمها على الآخرين ليكونوا شركاء

(1) هذه الترجمة، موضوعة - في الأساس - رسالة كفاءة أعدتها المترجمة لكلية التربية في الجامعة اللبنانية، وأشرف عليها الدكتور جبور عبد النور.

فيها، فحفظها. وهكذا يكتسب الفكر وجوداً إنسانياً ويستحيل إرثاً للمجتمع. والكتاب يطرح مسائل عديدة يستحق كل منها بحثاً مستقلاً، كتعدد عناوين الكتب، الموضوع منها والمنقول، وكونها دليلاً على الغنى العقلي، لمجتمع أو بلد ما. وانتشار الكتاب وتأثير مضمونه على المجتمع أو على طبقات معينة، والحكم على قيمته وإقبال الناس على مطالعته واستهلاكه المحلي وانتشاره خارج حدود البلد.

## الكاتب

ما النتاج الأدبي إلا حصاد جماعات من الكتاب عبر الأجيال، والأدب، كأية ظاهرة إنسانية يخضع للتطورات والتغيرات التي تخضع لها أية ظواهر اجتماعية أخرى، فمن عهد بدائي إلى انتشار وازدهار إلى انحطاط وشيخوخة.

والظاهرة التي تلفت الإنتباه أن مرحلة ما من مراحل حياة المجتمع قد تتميز بتيار أدبي ذي اتجاه معين كما قد تقابله تيارات أخرى مناهضة. ويطبع التيار الغالب تلك الفترة بطابعه. والأدب من هذا القبيل لا يخرج عن خط سائر الفنون. أليس أنه واحد من الفنون الجميلة؟

أما المسائل ذات الطابع الاجتماعي المتصلة بالكاتب والتي أحسن عرض خطوطها الكبرى الأستاذ إسكاربيت - وهي تتناول أي كاتب في أي بلد - فيمكن أن نحصرها بالنقاط الآتية:

## I ـ تصنيف الكتاب

تختلف مقاييس هذا التصنيف باختلاف النظرة إلى الكاتب. أيكون كاتباً كل من وضع كتاباً ونشره في بلد ما وفي فترة ما؟ إنها ولا شك نظرة آلية تقتصر على المظهر المادي للكتاب تاركة جانباً مضمونه وقيمته وتأثيره وكونه وسيلة اتصال بين الكاتب والآخرين.

ويمكن أن يدور البحث، اجتماعياً، حول كتّاب ما زالوا على قيد الحياة ويقرّ المعنيون بشؤون الأدب بفضلهم وتأثيرهم، وبالتالي بصفتهم ككتاب كما يمكن أن يتناول كتاباً طواهم الموت.

وفي الواقع تميـل الغالبيـة السـاحقة مـن البـاحثين إلى إدخـال الكـاتب في هيكـل الجماعة الأدبية بعد انطواء حياته. وقد يجد الباحث صعوبات في العودة التاريخية لوضع جدول بأسماء الكتاب ليدور عليها بحثه الاجتماعي. فما يكون الـمعيار الذي يعتمده في هذا الـمجال؟ أتراه يقصر منهجه على اعتماد العدد والكميـة؟ أم يتجـه ناحيـة اعتمـاد النوعية؟ وأليس يصيب النسيان أحياناً بعض الكتّاب، ويستمر هذا النسيان سنيناً وسنيناً حتى يقيض لباحث أو فضولي أن ينبش تراث ذلك الـمنسي ويبعث فكـره ملقماً ربما بشيء من أفكاره هو، فيعيد له اعتباره ويجعل منه واحداً من الطليعيين؟

– والكتّاب أنواع ليس من حيث اتجاهاتهم الفكرية بل من حيث الطابع الغالب على نتاجهم الذي يوفر لهذا النتاج عنصره الاجتماعي. فهناك كتّاب يـدور نتـاجهم في نطاق طبقة الـمثقفين وقـد تـرنّ أسمـاؤهم في آذان الآخريـن إلا أن هـؤلاء لا يشـعرون بانجذاب إليهم. وهناك كتّاب شعبيون قد لا يتوفر لهم الحظ بدخول تاريخ الأدب (لعل أشهر مثل على ذلك موريس لوبلان مؤلف ارسـين لوبـين ومغامراتـه). وهنـاك كتّـاب آخرون يعنـون بموضوعـات تثـير اهتمـام الأطفـال. وهـؤلاء لا ينـالهم أيضـاً حـظ مـن الدخول في كتب تاريخ الأدب. أفيمكن للباحث في سيوسيولوجيا الأدب أن يتجـاهل هؤلاء وأولئك عند تعرضه لتأثير الأدب في الـمجتمع في فترة زمنية معينة؟

– متى أدركنا أن الظواهر الأدبيـة تنشـأ وتتطـور وتتفـاعل في نطاقـات محـدودة أحياناً بل ومغلقة أيضاً دون أن يكون بينها اتصال، يترتب علينا عند البحث تفريع هذه الظواهر الأدبية وتقسيم الكتّاب وتصنيفهم استناداً إلى هذه الاتجاهات مما يسـهل علينـا تعيين طابع الظاهرة الاجتماعية تعييناً دقيقاً في فترة معينة.

## II ـ الأجيـال الأدبيـة

كثر الحديث عن الأجيال الأدبية كما كثرت النظريات حول تشـكلها وتعاقبهـا واندثارها. ففي فرنسا وانكلترا والـمانيا واسبانيا يدور الكـلام في كتـب تـاريخ الأدب على جيل الرومنطيقيين أو الرمزيين أو البارناسيين وقد يكون البـاعث إلى اتجـاه جماعـة

من الكتّاب اتجاهاً معيناً أحوال سياسية كالحروب والثورات كما قد يؤثر في ذلك ظروف اقتصادية واجتماعية من رخاء وازدهار او تخلّف وانحطاط. ولعل واحداً من أبرز الأمثلة على الأجيال الأدبية الجماعة المعروفة بجيل 98 في اسبانيا وهم قوم ممن عاشوا انهيار آخر معاقل الامبراطورية الاسبانية فيما وراء البحار، أثر حرب اسبانيا في كوبا والفيليبين وتحرر هذين البلدين.

على أنه يجدر بالباحث في سوسيولوجيا الأدب أن يتخذ جانب الحيطة لدى اعتماده تحليل الأجيال الأدبية. فليس القول بتعاقب الأجيال الأدبية دورياً مما يسهل الدفاع عنه لأن ظهور هذه الأجيال مرتبط ارتباطاً أساسياً بحدوث ظواهر اجتماعية معينة. ولكن يبدو واضحاً أن الأجيال الأدبية تضم أفراداً يسهل على الباحث تعدادهم.

لقد طلع ميشو بنظرية بسيطة وجريئة معاً تقوم على القول بأن «تعاقب الأجيال الأدبية يتبع نمطاً جيبوياً أو حلزونياً يتفق ومدة حياة بشرية»[1].

وقد لا يكون إسكاربيت بعيدا عن الإصابة إذ يفضل استبدال «الأجيال الأدبية» بالفريق الأدبي نظراً إلى أن هذه الظاهرة ليست ثابتة أو تعتمد خطاً متواتراً بل إنها تخضع لمؤثرات حاسمة في المجتمع غير مستمرة.

## III ـ الكاتب وانتماؤه الاجتماعي

ثمة عنصر لا بد من أن يثير اهتمام أي باحث في سوسيولوجيا الأدب، وهو انتماء الكاتب الاجتماعي أو انتسابه إلى وسط معين وقطاع اجتماعي يتميزعن غيره بمعالم تتعدد بتعدد مظاهر البيئة وارتباط الكاتب بها جذرياً، بطريقة واعية أحياناً أو غير واعية أحياناً أخرى. ولا تتناول هذه المسألة الكاتب باعتباره فرداً بل تتعدى ذلك إلى تأثير البيئة الواحدة على الكاتب كجماعة ويعود الفضل في العناية بهذه

---

(1) اسكاربيت المصدر نفسه ص: 34.

الناحية إلى عالـم النفس البريطاني هنري هافلوك إليس (Henry Havelock Ellis) الـذي كـان رائـداً في هـذا الـمجال والـذي اعتمـد الطريقـة الاحصائيـة في مـا سمّـاه تحليـل العبقرية[1]. وفتحت أبحاث هافلوك الطريق واسعاً أمام نوعين من البحث جديدين: فقد نشأت معه الجغرافيا الأدبيـة كـا بـدأت تستأثر بعناية البـاحثين الـمتخصصين مسـألة الانتماء الاجتماعي – الـمهني للكتاب. وقد تحققت دراسات عديدة جديـة في انكلـترا وفرنسا وغيرهما من البلدان بالرغم من أن الإحصاءات في الـمسألة الثانية قضية شائكة وعليه لـم يكتب حولها إلا أعمال جزئية. وقد رسـم إسـكاربيت نتيجـة تحقيـق جزئـي حول الانتمـاء الاجتمـاعي – الـمهني لبعـض الكتّـاب الفرنسـيين والانكلـيز في القـرن التاسع عشر[2]، يمكن ان يكون نموذجاً لتحريات هذا النوع كما يمكن ان يستنتج منهـا أن بعض العوامل الاجتماعية قد يكون لها تأثير فعال علـى توجيـه النزعـة الأدبيـة لـدى بعض الكتّاب مما يذكرنا أيضاً بدور تأثير الوراثة في رسم الطريـق الفكـري أو الفـني في بعض العـائلات: بـاخ، بوانكاريـه، دي بـروي، الرحابنـة إلخ... وأرى أن اسـكاربيت قريب جداً من الحقيقة عندما يؤكد أن «ظاهرة الـمحيط الأدبي هـي إحـدى ميزات القرنين التاسع عشر والعشرين»[3].

## IV – مشكلـة التمويـل

قد يبلغ القائلون «بالفن للفن» و «الأدب للأدب» – والأدب فن – درجة عليا من الـمثالية بغية تحرير الأدب من عوامل الجبرية والإلتزام. وهذه مسـألة تتصـل بجـذور فلسفة الفن النظرية. على أن هناك مسألة لا بد أن تعالجها سوسيولوجيا الأدب إنطلاقاً من واقع الكاتب كفرد يعيش كأي إنسان آخر وبالتالي يحتاج إلى مـوارد للعيـش كمـا يحتاج إلى موارد تساعد على نشر مؤلفاته.

---

(1) H. Havelock Ellis, A Study of British Geniers, London, 1904 .

(2) اسكاربيت، الـمصدر نفسه، ص: 44.

(3) الـمصدر نفسه، ص: 45 – 46.

ومنذ أن كان المورد الوحيد للكاتب تلك الرعاية التي كان يوفرها له كبار القوم إلى أن ظهرت المطبعة ثم تأسست دور النشر، وصارت تصمم تحت شعار نشر الأدب مشروعاً تجارياً كبيراً أو صغيراً، تغيّر وجه المشكلة التمويلية التي يواجهها الكاتب.

ويبدو لي أن تأثير التمويل يتجلى في مظاهر كبرى ثلاثة: سهولة طبع المؤلفات وتوفير الدعاية لها[1] وتسهيل طبعها طبعاً أنيقاً.

فأين هو مكان الكاتب وأين هي حقوقه وما هو دوره وسط هذين المدّ والجزر الماليين اللذين يتجاذبان نتاجه ونشره؟

إنها مشكلة متعددة الوجوه والعوامل ومتشعبة الأثر على الكاتب ونتائجه والتعريف بهذا النتاج. ألم تظل مخطوطات غير واحد من الكتّاب - والشعراء وغيرهم - قابعة في الصناديق والخزائن لأن عقدة التمويل لم تتح لها الاطلالة اللائقة على الناس؟

وتسترعي الانتباه في المشكلة الاقتصادية التي يواجهها الكاتب قضية التمويل أو توفير دخل محترم للكاتب يليق به، والتمويل قد يتم عن طريقتين: التمويل الداخلي بواسطة حقوق المؤلف والتمويل الخارجي ويمكن أن يتحقق هذا عبر رعاية الآداب أو بواسطة التمويل الذاتي الذي يتم عن طريق مهنة ثانية يقوم الكاتب بأعبائها، أكان ذلك في عمل إداري أو تعليمي أو غيره.

وأكتفي هنا بالإشارة إلى هذه النقاط التي لا يتيسر التوسع بها في مقدمة كهذه والتي يمكن أن تكون موضوعات مهمة للبحث الموضوعي في إطار سوسيولوجيا الأدب كما يمكن أن تؤثر في وضع تشريعات تحفظ للمؤلف، إلى جانب كرامته المعنوية، حقوقه المادية من عبث العابثين[2].

(1) بالطبع ليست الدعاية العنصر الكافي وحده لتحقيق نجاح مؤلف، بل يجب أن تتوفر فيه قيمة ذاتية.

(2) نلاحظ أن كثيراً من دور النشر هنا وهناك تقوم بتصوير مؤلفات ونشرها غير عابئة بحقوق أصحابها. مثال على ذلك ما عرفناه عن لسان الدكتور فؤاد افرام البستاني من أن إسرائيل تقوم بتصوير «دائرة المعارف» ونشرها.

- ولا يغيب عن البال، وأنا أتناول هذه المسألة، ما يشعر به أهل الأدب عندنا، على اختلاف مشاربهم وتياراتهم، من ضرورة تعزيز مكانة الأديب ورعاية مصالحه والعمل على توفير ضمانات له كما توفرها البلدان الراقية لأي مواطن يسهم في بناء الوطن وتقدمه وربما كانت «جمعية أهل القلم» من المحاولات الأولى في هذا المجال، إلا أن انفراط عقدها في أول عهدها جعل الآمال تتبدد فترة طويلة لتعود فتشرق من جديد مع دعوة لجمع شمل الأدباء نودي بها من على منبر الصفحة الثقافية في جريدة «النهار».

أليست هذه أيضا ظاهرة اجتماعية تسترعي الإنتباه وتستحق الدراسة؟!

والجمعيات من هذا الطراز كثيرة في العالم منها ما له الطابع المحلي الوطني ومنها ما له طابع دولي. وكذلك الاتفاقات لرعاية حقوق المؤلفين منها ما يتجلى في تشريع وطني أو في اتفاق إقليمي[1]. غير أن النزعة العالمية يبدو أنها تسير نحو الغلبة تمشياً مع الروح العالمية السائدة منذ إنشاء منظمة الأمم المتحدة.

وتبقى المسائل الخاصة بين الكاتب ودور النشر وهي قضايا تتحدد شروطها على ضوء معطيات محلية تتأثر بعوامل مختلفة منها ما يتصل بالكاتب وشهرته وأهمية الموضوع الذي يتناول، ومنها ما يرتبط بدار النشر نفسها ومنها ما يعود إلى سوق الكتاب ومدى اتساعها أو ضيقها وإمكانية نشره عبر الحدود.

## V ـ القارىء ـ المطالعة

الكتاب والقارىء طرفان في قضية واحدة متلازمان. فالكتاب أياً يكن موضوعه، هدفه أن يصل إلى القارىء. إنه هذا الحوار الذي يقيمه الكاتب بينه وبين «الجمهور» لغاية

---

(1) كإتفاقية برن سنة 1886 التي عدلت مراراً وانضم إليها حتى سنة 1956 ثلاثة وأربعون بلداً واتفاقية مونتيفيديو سنة 1889 للبلدان الأميركية وقد وضعت منظمة الأونيسكو اتفاقية دولية لحقوق المؤلف دخلت حيز التطبيق منذ سنة 1955.

ما. أفليس أن أي عمل يصدر عن كائن - خصوصاً إذا كان عاقلاً فكم بالأحرى إذا كان كاتباً - يتحتم أن يهدف إلى غاية؟ وأياً تكن غاية الكاتب - «أكانت التأثير أو الإقناع أو الاعلام أو التعزية أو التحرير بل وحتى لو كانت إحداث اليأس» - فإن هدفه ومحط رحال حواره هو القارىء والجمهور. والقارىء على مستوى الفرد تظل قضيته ضمن حدود الحدث العادي لا تسترعي إنتباهاً ولا تكتسب أهمية. حتى إذا ما تعدد القرّاء وتكون «جمهور» هذا الكتاب أو «ذاك» من الكتب تلبست المسألة عندئذ طابعاً اجتماعياً وصارت وجهاً من وجوه علم اجتماع الأدب.

وقد أصاب إسكارپيت بتمييزه نوعين من المؤلفات الوظيفية والأدبية تتصف الأولى بتوافق الجمهور المحاور والجمهور الذي يوجه إليه المؤلف. أما المؤلفات الأدبي، إلى جانب اتصافها بأهلية عدم التكسب، فإنها تمتاز أيضاً بأنها «تدخل القارىء الغفل كغريب في الحوار». وكأن الحوار ليس حواره «واللذة التي يستشعرها مجانية لأنها لا تلزمه»[1].

وبديهي القول أن جمهور القرّاء يختلف باختلاف الموضوعات والأسلوب. فما تكثف مطالعته في قطاع اجتماعي معين يكون أقل كثافة في قطاع آخر بل ومعدوماً في غيره. من القرّاء من يقبل بنهم على مطالعة القصص والروايات - البوليسية أو الغرامية أو التاريخية، أو هذه أو تلك - غير أنهم لا يطيقون مطالعة كتاب في السياسة أو في الاجتماع أو ديوان شعر. وهذا دليل على رابطة القربى الثقافية بين القارىء والمؤلف. وإذا تركنا جانباً الدافع النفسي للكاتب والهدف الخارجي لإقباله على توجيه مؤلفاته في خط معين - وهو أمر يتصل بما يمكن أن نسميه علم النفس الأدبي - فإن تكوّن جماعات من القرّاء يستهلكون نوعاً من الكتب معيناً يؤلف قطاعات اجتماعية - أدبية أو جماهير محددة المعالم يتم التفاعل بينها وبين الكاتب لينتهي بالقبول أو بالرفض، أو بتعديل المواقف.

---

(1) المصدر نفسه، : 99.

ولكن نجاح كتاب جماهيرياً يمكن أن يتجلى في مظهرين: إما بعدد القرّاء أو بنسبة مبيع الكتاب. والأمران ليسا متلازمين. هناك القارىء المتذوق وهناك القارىء المستهلك وقد يفوق عدد المتذوقين أضعاف أضعاف عدد المستهلكين كما أن ليس جميع المستهلكين من عشاق المطالعة. فكم من الناس يشترون الكتب ويقتنونها لمجرد تكوين مكتبة تضم «الثمين» (الغالي الثمن) من الكتب. وبين الناشرين من يملكون الحس التجاريّ فيضفون على كتاب ما مشوقات تجتذب هؤلاء الهواة كأن يطبع على نوع من الورق الفاخر أو يحمل أرقاماً معينة أو توقيع صاحبه أو رسوماً بالألوان لفنان معروف، فتدور هذه «الطبقة» من المؤلفات في إطار ضيق لما تتميز به من مواصفات «فنية» وقد تتسع دائرتها إذا ما تعرت من هذه المميزات.

وتلعب دوراً مهماً في المطالعة الظروف التي تتم فيها. وهذه الظروف مشروطة بطبيعة الحال بنوع الكتب، وطبقات القرّاء، وتوفر الوقت لديهم وتوفر أماكن المطالعة العامة أو الخاصة.

## خاتمة

عندما اعتزمتُ ترجمة هذا الكتاب، لم أكن أدرك لأول وهلة أهميته. غير أني بعد أن ألفت قراءته وعدت إليه مراراً، رأيت عالماً جديداً ينفتح أمامي في حقل الدراسة الأدبية: الأدب في المجتمع أو علم الاجتماع الأدبي. وتتجلى أهمية هذا الموضوع من ملامح الشمولية التي يتصف بها في معالجة قضية الأدب أخذاً بالقضايا الكبرى والدقائق الصغرى التي تتصل بركائز هذا الفن الثلاث: الكاتب والأثر والقارىء، متناولاً إياها، ليس في ظواهرها الفردية بل في مضامينها وأبعادها الاجتماعية.

وإذا كان إسكاربيت نفسه يقول إنه يعني نواقص الكتاب وصفته البيانية وكأنه تصميم، فهذا لا ينقص من قيمة الكتاب في ذاته، هي التي أراها جلية من ناحيتين: أولاهما الموضوع بذاته، إذ أُضفي على الأدب، أي أدب، صفة الاجتماعية من حيث

إنه نشاط إنساني قد يتأثر بالمجتمع كما قد يؤثر فيه حتى يكتسب هذه الصفه والثانية تتصل بالمنهج الذي اعتمده المؤلف فأبان بعضاً من جوانبه وهو يرتكز على الملاحظة والدراسة التاريخية والإحصاء والمقارنة وهي خطوات يعتمدها على الاجتماع العام مما يسمح لنا بالقول إنها تنتهي إلى فرع جديد من هذا.العلم هو «سوسيولوجيا الأدب».

وللكتاب أهمية خاصة بالنسبة إلينا: إذا كان هذا العلم لم يثبت أساسه بعد ولم ترسخ قدمه ولم تكثر الدراسات فيه في الغرب كما كثرت في غيره من العلوم فإننا، في لبنان خاصة وفي الشرق العربي عامة، نشعر بفراغ في هذا المجال.

على أننا لن نُعدَم وسيلة لذلك، إزاء عوامل عندنا كثيرة، منها ما يتصل بتطور حقيقة لبنان الثقافية ودوره الطليعي في الشرق العربي منذ قبل النهضة إلى اليوم، والى تتألق في نتاج ثلاثي الوجه (في العربية والفرنسية والانكليزية)، ومنها ما يعود إلى الينابيع التي تفور منها الكتب (دور النشر) موضوعة ومنقولة، وإلى الأقنية التي تنساب عبرها إلى القرّاء محلياً وإقليمياً.

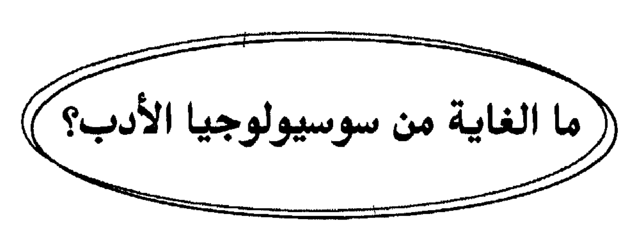
أ.ع.

# القسم الأول

# مبــادىء ومنــهــج



# الفصل الأول





## I ـ الأدب والمجتمع

إن كل حدث أدبي يفترض وجود مؤلفين وكتب وقرّاء، أو بقول أعم يقتضي وجود مبدعين وآثار وجمهور. وهو يكوّن ميدان تبادل يربط بوسيلة معقدة جداً من الفن والتكنولوجيا والتجارة، أفراداً محددين (أو على الأقل معروفي الأسماء) إلى جماعة مغفلة إلى حدٍ ما (وإن كانت محدودة).

وفي مناحي هذا الميدان جميعاً يطرح وجود أفراد مبدعين مشاكل في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي كما تطرح مشاكل في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي. كما تطرح الآثار نفسها مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية. أما وجود الجماعة - الجمهور فيطرح مشاكل ذات طابع تاريخي وسياسي واجتماعي بل واقتصادي أيضاً. وبقول آخر هناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته.

إن انتماء الأدب المثلث الوجوه إلى عالم الأذهان الفردية والأشكال المجردة والبنيات الجماعية يجعل دراسته عسيرة. ويصعب علينا أن نتصوّر هذه الظواهر في أبعاد ثلاثة وبخاصة عندما يكون علينا أن نرجع إلى تاريخها. والواقع أن التاريخ الأدبي نفسه اعتمد لعدة قرون وما يزال يعتمد غالباً في دراسة الإنسان والآثار فقط - السيرة الذهنية وتفسير المتون - معتبراً البيئة الجماعية نوعاً من الزخرف أو الزينة متروكاً لفضول مؤرّخي السياسة.

إننا لنلمس عدم وجود رؤية اجتماعية حقيقية حتى في أفضل موجزات كتب التاريخ الأدبي من النوع التقليدي. ويحدث أن يعي الكتّاب بُعداً اجتماعياً ويحاولوا أن يعطوه شكلاً ولكن باتباعهم أسلوباً دقيقاً ومتوافقاً مع هذه الغاية يظلّون غالباً أسرى النظرة التقليدية للإنسان والآثار. فتصبح أعماق التاريخ مطموسة كأنها عكست على شاشة ذات بُعدين ويعتري الحدث الأدبي تشويه كالذي يحصل لصورة العالم المعكوسة في خريطة مسطحة. وكما نجد على الكرة الأرضية التي يرسمها الطلاب بشكل خاطىء ألاسكا واسعة الأرجاء إلى جانب مكسيك في غاية الصغر، كذلك فإن اثنتي عشرة أو خمس عشرة سنة من تاريخ قصر فرساي تطمس ستين سنة من الحياة الأدبية الفرنسية في القرن السابع عشر.

إننا لن نزيل تماماً هذه الصعوبات. لئن كان من المستحيل تقديم عرض كامل فالمهم هو أن يكوّن كتّاب السير أو الشرّاح والمؤرخون أو النقاد رؤية متكاملة وغير مشوهة عن الحدث الأدبي الحاضر أو الماضي. ولا يغيب عن بال الناس أن الكتابة هي اليوم مهنة - أو على الأقل هي عمل رابح - تمارس في إطار النظم الاقتصادية التي لا يستهان بتأثيرها على الناس. وأن الكتاب هو نتاج مصنوع ليوزع تجارياً وبالتالي يخضع لقانون العرض والطلب. وعلى العموم، لا يخفى أن الأدب هو - بالإضافة إلى أشياء أخرى بديهية - الفرع «المنتج» في صناعة الكتاب كما أن القراءة هي الفرع «المستهلك».

## II - عرض تاريخي

إن مفهوم الأدب كما نتصوره اليوم يرقى إلى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر. ففي الأصل أن الأدب لا يصنع بل يولد مع الذات. وهو علامة الانتماء إلى فئة «المثقفين». وبالنسبة إلى من عاصر فولتير فإن «الأدب» يتعارض و«الجمهور» المرادف لكلمة «شعب» انطلاقاً من أرستقراطية الثقافة آنذاك. وبقدر ما يكون هذا الحدث واقعاً اجتماعياً فإن مشكلة العلاقات بين الأدب والمجتمع لا تطرح بشكل واع. على أن

تطوره منذ القرن السادس عشر أخذ يتسارع ابتداء من القرن الثامن عشر. فمن جهة تفرعت المعارف إلى ميادين اختصاص فمالت الأعمال العلمية والتقنية إلى الابتعاد تدريجاً عن الأدب البحت الذي ضاقت دائرته، ومال إلى الاقتصار على الترفيه والإمتاع فحسب. أخذ الأدب وفي اتجاهه الجديد اللاتكسبي يبحث منذ ذاك الحين في إقامة علاقات عضوية جديدة بينه وبين الجماعة: وهذا ما نسميه بالأدب «الملتزم» وهو الأخير زمنياً في تاريخ هذه المحاولات.

ومن جهة ثانية فإن التقدم الثقافي والتقني نفسه الذي يؤكد على لاتكسبية الأدب قوّى في الجماعة المستهلكة الحاجة إليه وضاعف من طرق التبادل فيه. وبفضل اختراع فن الطباعة وتطور صناعة الكتب وتراجع الأمية، ثم من بعد بفضل تطبيق الوسائل السمعية - البصرية فإن ما كان امتيازاً لارستقراطية المثقفين أصبح «همّاً» ثقافياً عند نخبة بورجوازية منفتحة نسبياً، ثم في العهد الحديث غدا وسيلة تنمية ثقافية للجماهير.

فهذا الاختصاص من جهة وهذا الانتشار من جهة ثانية بلغا حداً حرجاً حوالي سنة 1800. وإذ ذاك بدأ الأدب يعي بعده الاجتماعي. ويعتبر كتاب مدام دوستال المنشور في هذا التاريخ بعنوان «الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية» أول محاولة في فرنسا لجمع مفهومي الأدب والمجتمع في دراسة واحدة منهجية.

تحدّد مدام دوستال موقفها في المدخل بقولها: «لقد عزمت على أن أنظر في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين»[1].

وفي الجملة فهذا يعني أن تطبّق على الأدب الأساليب التي اعتمدها «مونتيسكيو» أحد أساتذة مدام دوستال الفكريين، في كتابه تاريخ الحقوق أي أن نتكلم على «روح الأدب». ففي الزمن الذي بدأت فيه كلمتا عصري ووطني تعبران

(1) Mme De Staël, De la litérature, Discours préliminaire.

عن معنى جديد، كان من المطلوب أيضاً تعليل التنوع في الأدب زمنياً ومكانياً بقبول المجتمعات البشرية وخصائصها المميزة.

في هذا الوقت أي حوالي 1800 برز ونما التعبيران الأساسيان القائلان بروح العصر ZEITGEIST والروح الوطنية VOLTSGEIST، وذلك في المنتدى الخاص بأصدقاء مدام دوستال الالمان. وإننا لنجدهما شائعين من بعد في ثلاث ألفاظ مرنة ومبينة في مذهب تين TAINE أي: العرق والبيئة والزمن. وتفاعل هذه العوامل الثلاثة هو ما يحدد الظاهرة الأدبية.

غير أن تين كان في حاجة إلى أن يعي مفهوم «العلم الإنساني» بوضوح. وهذا ما اعترض به عليه جورج لانسون Georges Lanson بعد نصف قرن بقوله: «ليس ما يجمع بين تحليل العبقرية الشعرية وتحليل السكر سوى الاسم»[1]. فإن مخططه حول العرق والبيئة والزمن ناقص بحيث لا يستطيع أن يشمل جميع مظاهر حقيقة هي في غاية التعقيد. خصوصاً وأن مناهجه لا تطابق خاصية الواقع الأدبي. فعدا عن الطوائف التي ينقلها عشوائياً عن علوم الطبيعة فهو لا يملك، كي يصل إلى المادة التي يدرسها، أية وسائل تقليدية من التاريخ والنقد الأدبي: التحليل السيري وشرح المتون.

غير أن جوهر نظرية تين TAINE ما يزال قائماً: منذ عهده ما عاد مؤرخو الأدب ونقاده يجيزون لأنفسهم، بالرغم من أن هذا يحصل في بعض الأحيان، أن يجهلوا الحتميات التي تفرضها الظروف الخارجية وبخاصة الاجتماعية على النشاط الأدبي.

وبما أن الاقتصاد هو علم إنساني فقد كان يمكننا أن ننتظر من الماركسية فعالية أكثر من نظرية تين. والواقع هو أن أول واضعي النظريات الماركسية ظهروا شديدي الحذر حول المسائل الأدبية. والمؤلف الذي جمعت فيه كتابات ماركس وانجلز «حول الأدب والفن» جاء مخيباً للآمال. ومنذ مطلع القرن العشرين ومع بليخانوف

(1) G. Lanson, Méthodes de l'histoire littéraire, Etudes françaises, 1er Cahier, Janvier 1925, P. 23..

الدفتر الأول – كانون الثاني – يناير من عام 1925 ص:23.

PLEKHANOV بدأت تتكوّن نظرية ماركسية حقيقية حول الأدب الذي هو بالطبع في أساسه اجتماعي. والاهتمام بالفعالية السياسية فيما بعد قاد النقد الأدبي السوڤياتي ومعه النقد الشيوعي إلى تعمّد إبراز الشهادة الاجتماعية التي أتت بها الأعمال الأدبية.

ويفسّر إيداڤوف Idanov هذا الموقف عام 1956 على الشكل التالي:

«يجب أن ينظر إلى الأدب في علاقته غير المنفصلة عن حياة المجتمع وفي خلفية العناصر التاريخية والاجتماعية التي تؤثّر في الأديب. هذا كان دائماً المبدأ الموجه في الأبحاث الأدبية السوڤياتية وهو يرتكز على المنهج الماركسي - اللينيني في إدراك الحقيقة وتحليلها ويستبعد وجهة النظر الذاتية والاعتباطية التي تعتبر كل كتاب كياناً مستقلاً ومنعزلاً. الأدب هو ظاهرة اجتماعية، هو الإدراك الحسي للحقيقة عبر المصورة الخلاقة»[1]. أما النتيجة المنهجية لهذا الموقف فهي: «أن مبدأ المنهج التاريخي الذي هو أساس البحث الأدبي السوڤياتي يعتمد كمعيار أولي لأي عمل فني درجة إخلاصه في عرض الحقيقة بمختلف عقدها»[2].

وعلى كون السوسيولوجيا الأدبية التي يعتمدها الهنغاري جورج لوكاتش وتلميذه الفرنسي لوسيان غولدمين ماركسية فقد تكون أقل صرامة منها إلا أنها أكثر وعياً للمشاكل الجمالية بنوع خاص؛ والمعارضة الرئيسية التي واجهها المنهج السوسيولوجي في الاتحاد السوفياتي هي معارضة المدرسة «الشكلية». ففيما ندد بها رسمياً خلال الثلاثينات ادعت هذه المدرسة القوية بأنها تطبّق علم الجمال على أشكال الفن الأدبي وأساليبه[3]. وهي ليست في الحقيقة سوى وجه لحركة

---

(1) ترجم عن Some recent Soviet studies in literature, V. Idanov Soviet literature, Moscou, 1956, No. 8, p.141.

(2) الموضوع نفسه.

(3) لنذكر والحالة هذه أنه وجدت بين عامي 1927 و1930 سوسيولوجيا «شكلية» في الأدب انظر - Gleb Struve.

Histoire de la litérature Soviétique.

واسعة تنطلق جذورها من المانيا وفيها تتحد مؤثرات الفلسفة النيوهيغيلية لـ Wilhelm Diltheg والنقد الفقهي وعلم النفس الشكلي. إن علم الأدب هذا كان منذ نهاية القرن التاسع عشر وما يزال حتى أيامنا هذه إحدى أولى العقبات الصعبة التي تعترض ظهور سيوسيولوجيا أدبية حقيقية.

أما من جهة العلم الاجتماعي الذي سار مع كونت، وسبنسر ولوبليه ودوركيم نحو استقلال كامل فقد كان يترك الأدب جانباً لأنه ميدان معقد ذو معطيات وتعريفات مريبة جداً ويسوده نوع من الاعتبار الإنساني.

فالاتجاهات السوسيولوجية توضحت إذن خلال نصف القرن الأخير على شكل أفكار رئيسية بدلاً من مجموعة مناهج مترابطة وقد التقت أحياناً والاتجاهات الشكلية: كسوسيولوجيا الذوق مع Schücking، دراسة اللغة باعتبارها عنصراً اجتماعياً في الأدب مع Wellek وللك[1]. ومما لا شك فيه أن الأدب المقارن، آخر وليد العلوم الأدبية، هو الذي ابتعث العدد الأكبر من المبادرات المهمة في هذا المجال.

إن دراسة تيارات الوعي الجماعي الكبرى التي خصص لها بول هازار جزءاً من مؤلفه[2] قادت إلى ما يسمى «تاريخ الأفكار» الذي اتخذ منه الأميركي لوف جوي Love Joy مادة اختصاصه وأصبح من بعد ضرورة محتمة لفهم وقائع الأدب فهماً جيداً. وقد وجّه جان - ماري كارّيه تلاميذه نحو مشاكل «السراب» التي تطرحها رؤية مشوهة تكونها لنفسها جماعة وطنية عن جماعة أخرى، عبر شهادة الكتّاب[3].

---

(1) L.L. Schücking, Die soziologie der literanischen.
Geschmacksbildung, Leipzig, 1931; R. Wellek et A. Warren, Theory of litterature, New-York, 1949.

(2) P. Hazard, La crise de la conscience européenne, Paris, 1935.

(3) Les écrivains français et le mirage allemand, Paris, 1947.

لا ريب أن واحدة من هذه الفكر الرئيسية الأكثر خصباً كـانت فكـرة الأجيـال وقد عـرض فكـرة الأجيـال هـذه بشـكل منهجـي منـذ عـام 1920 François Mentré فرنسوا منتريه أحد تلامذة كورنو في كتاب عنوانـه: «الأجيـال الاجتماعيـة». غـير أن الفضل الأول يعود إلى ألبير تيبوديه لكونه أول من نفح، بواسطة استعمال ذكي لتقسيم الأجيال، التأريخ الأدبي بالعمق الاجتماعي الذي كان ينقصه. وذلك في كتابه الثـوري «تاريخ الأدب الفرنسي من عام 1789 حتى يومنا هذا» الذي طبع عام 1937. وكتاب Henri Peyre[1] هنري پير الأساسي «الأجيال الأدبية» الـمطبوع عام 1948 هـو الـذي أبرز بحق الـمعنى السوسيولوجي لــ «هـذه الــمشكلة الجماعيـة الطـابع وهـي مشـكلة الأجيال الأدبية»[2]. ويمكننا أن نضيف إلى هذه الأسماء اسم Guy Michaud غي ميشـو الذي كان فيما أعرف، أول من أطلق علناً فكرة سوسيولوجيا أدبية كما نفهمها اليـوم بـين مئـة فكـرة أخـرى. وذلـك في كتابـه «مدخـل إلى علـم الأدب» الـذي ظهـر في اسطنبول عام 1950.

وحتى عهد قريب كانت الدراسة الحية للظواهر السوسيولوجية الأدبية مستحيلة تقريباً لعدم توفر الـمراجع، غير أن الوضـع تغيّر ولحسن الحظ بشكل ملـموس منذ عام 1945.

ويجب أولاً أن نشير إلى الدور الذي لعبته مؤسسة الأونسكو: فالإحصاءات الـتي قامت بها مختلف منظماتهـا أتـاحت الحصـول علـى معلومـات عـن النواحـي الجماعيـة للأدب كانت حتى ذاك الحين متعذراً إدراكها. ففي عام 1956 وضع R.E. BARKER باركر تقريراً بعنوان: «كتب للجميع» ضمنه حكماً حول وثائق ما زالت مـع الأسـف مجتزأة جداً وموضع تخمين إلا أنها تصلح كأساس لعمل.

---

(1) راجع له لدى منشورات عويدات كتاب «الأدب الرمزي» من ترجمة هنري زغيب.

(2) H. Peyre, Les générations litéraires, Paris 1948.

وهنري پير هو الذي نصحني منذ عام 1950 بأن أقوم بأبحاث حول السوسيولوجيا الأدبية.

ومن جهة ثانية فإن صناعة الكتاب كانت تنفتح بفخر على أفكار ضبط السوق ودراستها. وآسف أن أقول بأن خرافة «الحذاقة» وعلى الأخص الحذر في التجارة يجعلان من فرنسا إحدى الدول الأكثر تخلفاً في هذا الأمر. والوثيقة الرسمية الوحيدة حول سوق الكتاب الفرنسي في فرنسا ظلّت مدة طويلة «دراسة آحادية حول النشر» وهي دراسة قيّمة غير أنها مقتضبة وضعها Pierre Monnet بيير مونيه ونشرها «نادي المكتبات»[1] وفي عام 1960 كلفت النقابة الوطنية للناشرين مؤسسة الأبحاث الإقتصادية والاجتماعية القيام بتحقيق حول المطالعة والكتاب في فرنسا. ولكن مضمون هذا التحقيق الفني لم ينشر في الأسواق[2]. أما الناشرون وأصحاب المكتبات الالمان فإنهم يصدرون بانتظام في Francfort-sur-le-Main ثبتاً وثائقياً غنياً ودقيقاً تحت عنوان Buch und Buchhanded in Zahlen. أما في انكلترا عاصمة النشر بلا منازع في البلدان الرأسمالية فأصبحت الدراسات الجزئية حول الكتاب والمطالعة عديدة. وكذلك في البلدان الحديثة التي تحاول أن تستدرك تخلفها الثقافي (والتي تنجح) بفضل سياسة كتابيةمصممة بذكاء.

وهكذا نصل إلى ما هو في يومنا والذي سيصبح في المستقبل بلا شك المحرك الأكثر فعالية لأبحاث السوسيولوجية الأدبية أعني ضرورة وجود سياسة للكتاب.

## III – نحو سياسة للكتاب

في الماضي كانت معرفة الذات ضرورة تمليها الحكمة الفردية أما الآن فهي ضرورة تمليها الحكمة الجماعية. والواقع في حقل الأدب يكاد جهل الذات الفردية أن يكون القاعدة في مجتمعاتنا. إن ترقية الجماهير المعلن عنها منذ أكثر من قرن والتي صارت حقيقة لا مفر منها منذ جيل اقتصر دورها على إعادة النظر في الدولة من ناحية ملامحها المادية. أما

(1) 1ère édition: 1956; 2ème édition: 1959; 3ème édition refondue: 1963.

(2) انظر الفهرس.

السمات الثقافية فقد كانت أكثر إهمالاً. وعلى كثرة الكلام حول الثقافة الشعبية فإن مفهومها بقي في كل مكان مطبوعاً بروح التبشير والأبوّة الذي يقنع في الواقع عجزاً. وكالعظائيات الصغيرة الجماجم في الطور الجيولوجي الثاني فإن حاضرة من مليون شخص تنعم بأدب هو في مستوى ألف منهم فحسب. فلا عجب والحالة هذه أن يثير هذا الوضع قلق الهيئات المسؤولة عن السياسة الاجتماعية.

ففي كانون الثاني/يناير عام 1957 خصصت مجلة «المعلومات الاجتماعية»، وهي نشرة الاتحاد الوطني لصندوق التعويضات العائلية، عدداً خاصاً لتحقيق واسع حول «الأدب وعامة الجمهور». وكان لهذا التحقيق الفضل في استذكار جميع مشاكل السوسيولوجيا الأدبية تقريباً ويمكن أن يعتبر نشرها خطوة حاسمة نحو الأبحاث المنظمة[1]. ومن بين المقالات التي تضمنتها واحدٌ كتبَهُ السيد Gilbert Mury جيلبر موري بعنوان «سوسيولوجيا الكتاب هل هي ممكنة؟» والمقال يبرر السوسيولوجيا الأدبية بالمقارنة مع السوسيولوجيا الدينية. إن دواعي الاعتبار البشري التي أخرت ظهور هذه السوسيولوجيا الدينية تعترض تطور السوسيولوجيا الأدبية. إلا أن ضرورة العمل نفسها واعداد سياسة متماسكة اللذين سمحا للمؤمنين بالتغلّب على وساوسهم يجب أن يتغلبا على تردد المتزمتين في الأدب.

لزمن خلا ليس ببعيد كان ذوو النفوس الطيبة يعتبرون أي بحث موضوعي في الإيمان والممارسات الدينية اعتداء على الروحانيات. غير أن الأساقفة الكاثوليك اليوم يشجعون تحقيقات كهذه بغية مطابقة عملهم الرعوي مع متطلبات الواقع. ومن المؤكد أن المعنيين بأمر الكتاب من الكتّاب إلى أصحاب المكتبات يفيدون، إذا رأوا أن الدراسة المنهجية للجمهور انتهت إلى نجاح وإلى معرفة ردود فعل الجمهور، معرفة أحسن وبالتالي إدراك طرق الوصول إليه[2].

---

(1) يتألف هذا التحقيق من سلسلة «شهادات» متفاوتة القيمة. وبناء على طلب السيد René Mongé رنيه مونجيه رئيس تحرير المجلة وموجه التحقيق فقد رتبت النتائج وعلقت عليها.

(2) كانون الثاني يناير 1957 ص 64.

وبالـمناسبة يذكّرنا Gilbert Mury بأن للتجار مكـانتهم في هيكـل ربـات الفـن: إن الأدب بما يتمتع به من أوجه اقتصادية يريد الدين تجاهلها، ما عليه إلا أن يكون أكثر انتفاحاً على الاعتبارات الاجتماعية. فالنظر بوضـوح في الأدب ليس فقـط ضـرورة للعمـل ولكنـه أيضاً تجارة رابحة. ولا ينجم عن ذلك أن علينا أن نقتصـر علـى الاعتبـارات التجاريـة. فـإن ديدرو قد كتب في «رسالة حول تجارة الـمكتبة»: «خطـأ كبـير أراه يرتكـب تكـراراً بحـق هؤلاء الذين يؤخذون بالـمبادىء العامة ألا وهو تطبيق مبـادىء مصنـع القمـاش علـى نشـر الكتاب». على السوسيولوجيا الأدبية أن تحترم ذاتية الواقع الأدبي. وكما أنهـا تجـارة رابحـة لصاحب الـمهنة عليهـا أن تكـون كذلـك للقـارىء بمساعدتها العلـوم الأدبيـة التقليديـة – تاريخية أو نقدية – في مهماتها الخاصة بها. فهـذه الهمـوم والإنشـغالات تبقـى بطريقـة غـير مباشرة همومها هي. أما دورها فإن تدركها على مستوى الـمجتمع.

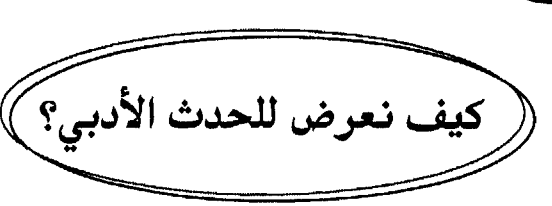
إن برنامجاً كهذا يفترض تفحصاً واسـعاً يتخطـى إمكانـات الأفـراد بـل يتخطـى حتى إمكانات الفرق الـمنعزلة. في الطبعة الأولى من هذا الكتاب الصادر عام 1958 لـم يكن باستطاعتي أن أعطي سوى عناصر من نتائج تتعلـق بجـزء طفيـف مـن الـمشـاكل الـمطروحة. ولكن هذا أتاح لي أن أجري اتصالات مع الباحثين الذين كـانوا يهتمـون بالـمسائل نفسها وحتى أن أوقظ كثيراً من الفضول كي أمهـد لأبحـاث جديـدة. وقـد أفسحت منشورات كثيرة في الـمجال لهذه الأبحاث[1] كما أظهرت مؤتمرات عـدة بـأن الاختصاصيين في النقد والتاريخ الأدبي يتبنون أكثر فأكثر وجهة النظر السوسيولوجية.

وفي بـوردو الآن، «مركـز سوسـيولوجيا الأحـداث الأدبيـة»، وافتتـح مؤخـراً «مركـز سوسـيولوجيا الأدب» في بروكسـيل وبرمنغهـام. وبتشـجيع مـن دار نشـر Penguin أنشىء أيضاً «معهد لأبحاث سوسيولوجيا الأدب» وبلغتنا أصداء مشجعة من اميركا والـمانيا وايطاليا واليابان وافريقيا والـدول الاشـتراكية، أن سوسـيولوجيا أدبيـة أصيلة هي في طور الولادة.

---

(1) Tendances No. 1, 1959, Chronique sociale de France, No. 1, 1959. Esprit, No. 4, 1960, etc.

# الفصل الثاني



## كيف نعرض للحدث الأدبي؟

### I ـ الكتاب ـ المطالعة ـ الأدب

يعرض الواقع الأدبي لنا بثلاثة أشكال رئيسية هي: الكتاب والمطالعة والأدب رغالباً ما نستعمل في الحديث الشائع هذه الكلمات بلا تفريق بينها. والحقيقة أن هذه المفاهيم الثلاثة لا ينفصل الواحد منها عن الآخر إلا جزئياً وحدودها في غاية الالتباس.

ان تعريف الكتاب هو عمل شاق. والتعريف الوحيد الكامل تقريباً المعطى حتى اليوم يشوبه إبهام يجعله غير قابل للاستعمال، يقول عنه: «إنه سناد لمادة ما وقد يكون ذا ثني وتكوير معيّن سجلت عليه علامات تمثل معطيات عقلية معينة[1]. ويتردد Littré بين تعريف مادي: «إنه مجموعة كراريس عدة من الصفحات المخطوطة أو المطبوعة»، وتعريف آخر نصف ثقافي: «إنه عمل فكري منثور أو منظوم ذو حجم يجعل منه على الأقل مجلداً». ولو رجعنا إلى كلمة «مجلد» لوجدنا أنها تعني «كتاباً مجلداً أو مضبوراً» مما لا يحقق تقدماً.

في الحقيقة ليس هناك تعريف واحد للكتاب. فكل بلد وكل إدارة لها تعريفها أو تعريفاتها. ففي فرنسا تملك وزارة المالية وحدها تعريفاً للجمارك وآخر لمصلحة

(1) وتعريف Paul Otlet بول أوتليه هذا Eric de Grolier اريك دو غروليه في كتابه Histoire du livre, «Que sais-je»?, No. 620.

الضرائب. أما الأونسكو فقد اقترحت تعريفاً إحصائياً شاملاً يميز بين الكتاب والنشرة الدورية: «إنه نشرة غير دورية يحتوي على 49 صفحة أو أكثر». أما التشريعات الكندية والفنلندية والنروجية فتقبل بالصفحات الـ49 وفي لبنان وافريقيا الجنوبية فالصفحات يجب أن تكون خمسين. تفرض الدانمارك 60 صفحة الـمجر 64، وارلندا وايطاليا وموناكو 100 صفحة. وعلى العكس فإن بلجيكا تكتفي بالـ40 صفحة وتشيكوسلوفاكيا بـ42 وإيسلندا بـ17. اما الهند فإنها تدرج أقل كتيب تحت لائحة الكتب. أما تعريف الـمملكة الـمتحدة فهو مالي: يعتبر كتاباً كل نشرة يبلغ نها ست بنسات على الأقل[1].

إن الخطأ في هذه التعريفات كلها هو أنها تعتبر الكتاب موضوعاً مادياً وليس وسيلة تبادل ثقافي والكثير منها يتضمن دليل السكك الحديد ويستبعد أي طبعة مدرسية لـمسرحية لراسين أو موليير. ولكن إذا كان بعض هذه التعريفات يأخذ بعين الاعتبار مضمون الكتاب فالغريب هو أن أي واحد منها لا يأخذ بعين الاعتبار وجهة استعماله. غير أن الكتاب هو «آلة الـمطالعة» والـمطالعة هي التي تعرفه والكتاب مخطوطاً أو مطبوعاً أو مصوراً غايته أن يتيح تعدد الكلمة وفي الوقت نفسه الـمحادثة بها: فالكتاب الـموجّه إلى شخص واحد لا معنى له. إذن يبدو أن عدد القرّاء يجب أن يدخل في التعريف. لكن الوحدة الإحصائية هي العنوان وليس النسخة. وليس في الوثائق الرسمية أية إشارة تعنى بعدد النسخ الـمطبوعة.

يجب أن ننظر إذن بكثير من الحذر إلى الإحصاءات التي تنشرها البلدان الـمختلفة. لننظر إلى أرقام عام 1961. يبدو أن «عمالقة الإنتاج» أي الدول التي نشرت أكثر من 10000 كتاب تبلغ ستاً وهي: الاتحاد السوفياتي (73999) الـمملكة الـمتحدة (24893) اليابان (24223) الـمانيا الفيدرالية (21877) الولايات الـمتحدة (18060) فرنسا (12705). هذه القائمة هي محالة. إن الفرق الذي يسجل لصالح روسيا يجب أن يخفض إلى النص لأن

---

(1) وفق R.E. BARKER, Books for all, P. 17.

43822 عنواناً فقط تعود إلى كتب بالمعنى الصحيح والباقي يتألف من نشرات مجانية. واليابان مع 12293 نشرة أصلية يجب أن تأتي بعد المانيا التي نشرت 17090. وأخيراً ايطاليا التي هي ضحية تعريف قاس للكتاب (مئة صفحة على الأقل) يجب أن تتقدم إلى مستوى فرنسا وعلى الأرجح أن تتفوق عليها[1].

إذا اعتبرنا الكتب المستوردة (بواسطة الترجمة) والكتب المكررة (بالترجمة الداخلية كما في الاتحاد السوفياتي) فان الاحصاء استناداً الى العنوانين يعطينا فكرة على الاكثر عن غنى البلد وتنوع حياته الثقافية، ويتيح لنا أن نقدر على وجه التقريب عدد كتّابه ونتاجهم ولكنه لا يعطينا أية فكرة عن دور المطالعة في حياته الاجتماعية.

لتحليل ظاهرة المطالعة يجب أن ندخل في الحساب عدد النسخ - ليس فقط في طبع الكتب ولكن أيضاً في الصحف. فإن عدد الصحف معروفة على العموم بينما الأخرى يصعب تحديدها أكثر.

مع هذا نستطيع أن نكوّن فكرة عمّا يجري وذلك إستناداً إلى استهلاك الورق. فإن ترتيباً جديداً للبلدان بحسب هذه المعطيات واعتماداً على استهلاك الفرق لورق الصحف من جهة ولورق الطباعة والكتابة من جهة أخرى يتيح لنا أن نجد «البلدان السبع الكبار» التي تأتي في رأس القائمة وقد أدركتها هولندا وسويسرا وبلجيكا والدول السكندناڤية. أما الاتحاد السوڤياتي وبريطانيا العظمى فقد احتلا نهائياً المركز الأول[2].

ويشكل معطى مفيد أهمية المقارنة بين حجم مطالعة الكتاب ومطالعة الصحف. ففي فرنسا عام 1955 من أصل 10،6 كلغ من ورق الطباعة والكتابة الذي

---

(1) ويجدر بنا أن نذكر أن الرقم المعطى للولايات المتحدة لا يشمل إلا الكتب المعروضة للبيع باستثناء المنشورات الحكومية التي توزعها الهيئة الإدارية والتي تشكل، في بلاد الورق القديم، حجماً محترماً.

(2) وفق D'après L'Information à travers le monde U.N.E.S.C.O., Paris 1951, et papier d'impression et papier d'écriture, Cahiers du Centre .de documentation de .l'U.N.E.S.C.O., Mars 1954, 11.

يشكل استهلاك الفرد في سنة بلغ استهلاك صناعة الكتب حوالي 1،4 كلغ. وفي الفترة نفسها بلغ استهلاك ورق الجرائد 9،2 كلغ في السنة وللفرد الواحد. ولكن المضمون الكلامي لورق الجرائد المطبوعة يفوق الورق المستعمل في الطباعة بمقدار النصف، آخذين بعين الاعتبار الوزن والأساليب الطباعية. فيمكن القول إذن إن القراءات الموضوعة في تصرّف القارىء الفرنسي بواسطة الصحيفة هي من حيث الحجم عشر مرات أهم من تلك الموجودة في الكتاب. وهذه النسبة هي صحيحة في أكثرية الدولة الأوروبية الغربية (في المملكة المتحدة 12 إلى 13 مرة) أما في الاتحاد السوفياتي فنسبة قراءة الصحف تمثل أربعة أضعاف قراءة الكتب بينما النسبة في الولايات المتحدة هي 200 على 1 وهذا، حتى لو أسقطنا المساحة التي تمتصها الدعاية المتكاثرة، يتيح لنا أن نحفظ للأمريكي مقاماً مشرفاً ولكن بصفته قارىء صحف ومجلات لا قارىء كتب.

إن جميع المطالعات الممكنة ليست فعلية. فانطلاقاً من كمية الورق المشار إليها سابقاً، وإذا تركنا جانباً الأميين والأطفال، واعتبرنا أن المواد نفسها تصلح لثلاثة قرّاء أو أربعة، يجب أن نسلم بأن الفرنسي يقرأ بمعدل 400000 كلمة في اليوم (أي مرة ونصف قيمة كتاب كذا) والإنكليزي ثلاثة أضعافه.

ويجب أن نعنى في حسابنا بالكاسد وبالمصدر. فهذان العاملان يميلان إلى خفض حصة الكتاب. الواقع أن صفة الصحف الدورية والسريعة الزوال تجعل المطابقة بين السحب والبيع شيئاً ممكناً وضرورياً بغية تجنب الكساد، ومن جهة ثانية فإن الكتاب هو الذي يصوّر بشكل خاص، بالنسبة إلى فرنسا المنتجة الكبيرة. فإن التصدير يمثل 20 إلى 25٪ من أرقام تجارة الطباعة أي ما يعادل ستة مليارات في السنة (عام 1954) بينما يبلغ الاستيراد مليارين ونصف مليار فنحن نستطيع أن نقدّر بـ12 أو 15٪ نسبة «النقص في القراءة» عند المستهلك الفرنسي بالنسبة إلى الإنتاج الوطني[1].

(1) وفق R.E. BARKER et Pierre MONNET.

فالكتاب كما نرى، لا يمثل سوى قسم ضئيل من المطالعات الممكنة وقسم أكثر ضآلة من المطالعات الفعلية. ولكنه يثأر لنفسه عندما يدخل مفهوم الأدب عليه.

من المتفق عليه أننا لا نعرّف الأدب بواسطة أي مقياس وصفي، فمقياسنا يبقى ما نسميه قابلية اللاتكسبية. يسمى أدباً كل عمل ليس وسيلة بل غاية في نفسه. يسمى أدباً كل مطالعة غير وظيفية أي أنها تشبع حاجة ثقافية غير نفعية.

إن معظم المطالعات الفعلية هي وظيفية ولا سيما مطالعات الصحف حيث يسعى القارىء بنوع خاص وراء المعلومات والتوثيق. وحتى الكتاب ليس كل ما فيه أدباً.

وليس الأدب سوى واحد من بين عشر فئات كبار من الترتيب العشري الذي اخترعه منذ ثمانين عاماً أمين المكتبة الأميركي Melvil Dewey ملفيل ديوي والذي تبنته أكثرية البلدان لوضع إحصاءاتها، وهو:

1 – عموميات
2 – فلسفة
3 – دين
4 – علوم اجتماعية
5 – فقه اللغة
6 – علوم نظرية
7 – علوم تطبيقية
8 – فنون وتسلية
9 – أدب
10 – تاريخ وجغرافية

هذه الفئات هي للأسف في غاية الغموض. ففرنسا بشكل خاص تجهل الفئة الخامسة (فقه اللغة) التي تجمعها مع الفئة التاسعة (أدب) تحت اسم «الألسنية». فمن الواضح إذن أن عنوان «الأدب» يشمل المواد الأكثر اختلافاً وأقلها صفة أدبية.

لذلك فإن الإحصاءات الرسمية لا تستطيع أن توفر لنا سوى إشارات غامضة ومغلوطة غالباً. إذا تمسكنا بالترتيب العشري وإحصاء العناوين «فالأدب» يمثل 30 إلى 35٪ من الإنتاج الفرنسي. وهي دون ذلك بقليل في المانيا وفوق ذلك بقليل أيضاً في البلدان الانكلوسكسونية إلا أنها نسبة البلدان الكبرى المنتجة. أما وضع اليونان مع

نسبة 80٪ فهو شاذ ويدعو إلى إعادة النظر في مقاييس الترتيب المعتمدة في هذا البلد. وعلى العكس فإن النسب التي هي دون الثلاثين بالمئة عديدة. وقد تصل إلى ما دون العشرة بالمئة في الدول المتحررة حديثاً من الاستعمار حيث الحاجات التقنية تفوق كل شيء وحيث فرق الكتّاب المحليين لم يستطيعوا التطور بعد.

من جهة ثانية إن الصحافي - وخاصة الصحافة الأسبوعية والشهرية تتضمن نسبة متغيّرة وفي الغالب مرتفعة جداً، من القراءات غير العملية ذات الطابع الأدبي مثل: الروايات المسلسلة، الأقاصيص، الحكايات، المحاولات والرسائل الموجزة إلخ... إن قسماً من هذه المواد يعاد استعماله نشراً ولكن حجم الإنتاج الأدبي الدوري ضخم ويوازي حجم الكتب: هذا إذا لم نتكلم عن المختارات والمقتطفات والتلاخيص التي تنشرها المجلات من نوع Saturday Evening Post التي تشبع في الولايات المتحدة الحاجة الأدبية لدى ملايين من الأشخاص فيستغنون بها عن الكتاب.

فلا نستطيع إذن أن نعتمد على التبويبات الشكلية أو المادية المنهجية كي نكوّن فكرة واضحة عن علاقة المطالعة بالأدب. على الأصح إن طبيعة التبادل بين المؤلف والجمهور تتيح لنا أن نعرف ما هو أدبي أو غير أدبي. كما في الصحافة كذلك في طباعة الكتب يوجد عدد كبير من النصوص ذات الغاية العملية تحوّل إلى استعمال غير عملي بل أدبي محض. هذا هو غالباً شأن التحقيقات الصحفية ونقد الكتب وفي وسعنا أن نسمي عدداً من الأعمال التقنية والعلمية والفلسفية بغاياتها الصريحة وهي تشكل أعمالاً أدبية أصيلة وقد اعتبرها الجمهور على هذا الأساس. على قدر ما يسمح بالهروب والحلم أو على العكس بالتأمل والتثقف مجاناً فكل ما هو مكتوب يمكن أن يصبح أدباً حتى أن G.K.Chesterton قد بيّن أن دليل الخطوط الحديدية نفسه يمكن أن يستخدم أدبياً[1].

(1) Dans TheMan who was Thursday, chap. 1er..

وعلى العكس فإن عملاً أدبياً قد يستخدم في وجهة غير أدبية: إن استهلاك الأدب يطابق المطالعة الأدبية. فقد نشتري كتاباً لغايات أخرى غير مطالعته. وقد نقرأ كتاباً لغايات أخرى غير اجتناء متعة جمالية أو تحصيل فائدة ثقافية.

نرى أن تفهم الحدث الأدبي، مهما كانت طريقة تدبرنا له، يطرح مشاكل نفسانية فردية وجماعية. إن تعريفاً صارماً للأدب يفترض التقاء بين نيات القارىء والكاتب، وتعريفاً و اسعاً يتطلب على الأقل توافقاً في النيات، وإذا لم نقم وزناً لهذه المتطلبات يستحيل علينا أن نرى في المطالعة إلا استهلاكاً آلياً لمادة ما مطبوعة، ويستحيل علينا أن نرى في الكتاب إلاَّ شكلاً من أشكال هذه المادة. وليس أكثرها أهمية دون شك.

## II ـ سبُل الوصول

إن الطريقة الأكثر وضوحاً لفهم ظاهرة نفسية وجماعية معاً هي في طرح أسئلة على عدد كافٍ من الأشخاص المختارين بذكاء. وهذه هي الطريقة في التحقيق التي استعملها الدكتور Dr. Kinsey كنسي عندما أراد أن يحدد السلوك الجنسي عند مواطنيه، ولكان واجه صعوبات أكبر لو حاول أن يحدد سلوكهم الثقافي بالأسلوب نفسه، إن الحظ بالوصول إلى جواب واضح وصادق يتدنى كثيراً حالما يسأل شخص ما عن مطالعاته في حين أن البوح إلى محقق بخصوصيات السلوك الجنسي يمكن أن يرضي نزعة استعرائية كامنة. فإن التصريح بالميول الأدبية (أو التي هي ضد الأدب) التي تحط من القدر في المحيط الاجتماعي - حتى وإن كانت فظة جداً أو مرهفة - لا يحمل سوى التعاسة: إن غالبية المهتمين سبق وواجهوا صعوبات كثيرة للبوح لأنفسهم بهذه الميول.

يكفي أن نقابل بين النتائج التي نحصل عليها بالملاحظة المباشرة والمنهجية للسلوك الثقافي لشخص ما وبين تلك التي تحملها شهادته، ولو عن حسن نية، كي ندرك الصعوبة القصوى التي ينطوي عليها استغلال المعلومات الشخصية. كالشخص الذي يعطي اسم مالرو Malraux أو Stendhal ستندال مثلاً لمطالعاته المألوفة ويعترف بأنه يقرأ

أحياناً رواية بوليسية أو اثنتين في سبيل التسلية يصعب عليه أن يقبل بأن الوقت الذي يخصصه للأدب البوليسي هو في الواقع أضعاف ذلك الذي يخصصه لكتبه المفضلة. وإذا أتى على ذكر الجريدة نسي الدقائق القليلة التي يخصصها للرسوم المتحركة والتي تؤلف مجتمعة وقتاً محترماً. كذلك ننسى المطالعات في غرف الانتظار أو التي نستعيرها من مكتبة الأطفال: من يستطيع أن يقدّر بواسطة التحقيق الأهمية العظيمة لكتب مثل Sapeur Camembert أو ألبوم Tintin بين مطالعات الشخص الفرنسي الراشد والمثقف؟

إن المهمة لتسهل عندما يتعلّق الأمر بالتاريخ. فالوثائق أقل حرجاً من الاعترافات. إن عدداً من تحقيقات الحوادث المبينة على الذاكرة والمراسلات والأحاديث المنقولة وتلميحات وفهارس المكتبات الخاصة تتيح إعادة بناء جديد ومتين لمجموعة مطالعات شخص ما ولكن على الأقل شرط أن يكون قد انتمى إلى محيط اجتماعي عال. أما في السلوك الثقافي عند طبقات الشعب ففي الواقع لا توجد تقريباً أية وسيلة لتقدير أهمية المطالعات الكثيرة المنشورة منذ ظهور الطباعة بواسطة الناشرين والتي حلل Charles Nizar شارل نيزار مضمونها في القرن التاسع عشر في كتابه «تاريخ الكتب الشعبية» أو «أدب نقل الأخبار»[1]. وهنا يوجد مجال واسع لا يستطيع المؤرخ الأدبي أن يهمل سبر أغواره. وهو ما يسمى حيناً «بالأدب الدوني» وحيناً آخر «بالأدب السوقي» وأحياناً «بالآداب الهامشية»[2]. وبين هذا

---

(1) Voir aussi P. BROCHON, Le livre de colportage en France depuis le XVIe siècle (Paris, 1954) et J.P. SEGUIN, Nouvelles à sensations et canards du XIX siècle (Paris, 1959).

(2) Littérature et sous-littérature est le titre du No. X (1961-62-63) du Bulletin du Séminaire de Littérature générale de Bordeaux. A. THERIVE emploie l'expression «infra-littérature» dans son livre La foire littéraire (Paris 1963). Enfin le volume III de l'Histoire de la Littérature de l'Encyclopédie de la Pléiade consacre plusieurs chapitres aux «littératures marginales» (littérature de colportage, roman populaire, etc...) Le VI Congrès de la Société française de Littérature comparée (Rennes 1963) a notamment abordé ce problème, Voir notre communication Y a-t-il des degrés dans la littérature?

القطاع الذي تجاهلته الكتب الموجزة حتى عهد حديث وميدان الأعمال «النبيلة» يقوم تبادل مستمر على مستوى المواضيع والأفكار والأشكال. ويحدث أحياناً أن ينتقل نتاج أدبي من قطاع إلى آخر. في الواقع، كما سنرى فيما بعد، أن الانتماء إلى الأدب أو «الأدب الدوني» لا يعرّف عنه بالصفات المجردة لدى الكاتب أو النتاج أو الجمهور بل بواسطة نوع من التبادل[1].

لهذا السبب فإن التفاوت الملاحظ عدة مرات خلال العصور بين ما يقرأ وما يجب أن يقرأ اعتبر دائماً موضوع فضيحة وعار من فئة المثقفين، تلك الفئة نفسها المدعوة إلى الشهادة أمام المؤرخ والتي إليها ينتمي السوسيولوجي.

إذا طعنّا في شهادة القارىء واستجوبنا المؤلف تعرضنا لخيبة جديدة. وبقدر ما يكون عمل الخلق الأدبي هو عمل منفرد وحرّ بقدر ذلك يتطلب نوعاً من التخلّي عن الضرورات الاجتماعية. أو بتعبير آخر إذا وجب على الكاتب بصفته إنساناً وفناناً أن يتصوّر جمهوره وأن يشعر بأنه متضامن معه يصبح من الخطر أن يعي بوضوح التحديدات التي يلقيها جمهوره عليه. لقد شبهوا عمل الخلق الأدبي بحركة الغريق الذي يرمي زجاجة في البحر. فهذا التشبيه لا يصحّ إلاّ بقدر ما يتصور هذا الغريق المنقذ الذي يوجه رسالته إليه ويشعر بأنه متضامن معه غير أنه لا يدري إلى أي شواطىء مجهولة سوف تحمل التيارات رسالته.

إن شهادة وسطاء الكتاب يمكن ان تكتسب قيمة أكبر ذلك أن الناشرين وأصحاب المكتبات وأمناءها يراقبون الدواليب الرئيسية في آلة التبادل. وللأسف إن السر التجاري عند الفئتين الأوليين هو مكبح فعّال جداً. على كل حال حتى وإن كان الناشرون وأصحاب المكتبات على استعداد لإعطاء الإرشادات فإنهم يعجزون عن ذلك بسبب قلة الوسائل المادية التي تخولهم معرفة المدى الحقيقي الذي يبلغه دورهم

(1) Cf. chap. VI et VIII.

الخاص. ومكتب الأكثرية منهم أو مخازنهم هي مراكز قيادة مغلقة يمارسون منها على الكتاب والجمهور سلطة عمياء ولكنها مع ذلك حقيقية وحاسمة.

أما حال أمين المكتبة فيختلف قليلاً لأنه قادر إجمالاً على إعطاء شهادة مباشرة حول سلوك قرائه. ولكن العقبة هي أن هذه الشهادة لا تهم سوى فئة صغيرة ومتخصصة من الجمهور هي فئة قرّاء المكتبات. وفي أي حال يجب ألا نهمل هذا الباب الضيق والوحيد تقريباً الذي يتيح العبور بسهولة إلى حقيقة الاستهلاك الأدبي. إن دراسة مكتبة المؤسسة هي الوسيلة الوحيدة الجدية للتصدي لمشكلة المطالعة في وسط عمالي.

فمن المناسب إذن أن نتصدى للواقع الأدبي بدراسة المعطيات الموضوعية المستثمرة بطريقة منهجية وبدون أفكار مسبّقة.

وأولى المعطيات الموضوعية التي نستعملها هي المعطيات الإحصائية. مهما كانت الإحصاءات المتعلقة بصناعة الكتاب وتجارته نادرة وناقصة فيمكن أن ترتب بشكل مفيد وتؤدي بالتالي إلى معلومات صالحة للاستغلال. أن الأونسكو في «فهرس الترجمات» وفي «دفاتر مركز التوثيق» ما انفكت تقدم معلومات جديدة من هذا النوع. وفي فرنسا فإن طرف الستار يرتفع وتنهض بادرات مختلفة تكوّن مجهودات مشكورة في هذا السبيل والشاهد على هذا الواقع هو «الدراسة الآحادية حول النشر» المشار إليها سابقاً وأحسن منها لوائح الطبعات الأولى الأهم التي تنشرها بانتظام منذ سنوات عديدة مجلة «الأنباء الأدبية»[1]. أضف إلى ذلك أن الكثيرين من مدراء المكتبات بإمكانهم أن يوفروا معلومات دقيقة جداً حول القرّاء الذين يرتادون مؤسساتهم والكتب التي يستعيرونها. ونستطيع حتى أن نترقب تحقيقات بين الجمهور. وبقدر ما تكون المعلومات سهلة المنال بقدر ذلك يمكن استعمال الإحصاءات التاريخية المبينة على جداول المؤلفات أو الكتّاب لتوضيح

---

(1) من أجل الاستفادة من هذه المعلومات انظر إلى مقالة G. CHARENSOL في INFROMATIONS SOCIALES كانون الثاني/يناير 1957 من صفحة 36 إلى 48.

مختلف ظاهر التطور. وفي الصفحات الآتية نجد خصوصاً استغلالاً لـمجموعة عينات من 937 كاتباً فرنسياً ولدوا بين عامي 1490 و1900[1].

إن الـمعطيات الإحصائية تتيح إظهار الخطوط الكبرى للواقـع الأدبي فيتوجب تفسيرها عندئذ بواسطة نـوع آخر من الـمعطيات الـموضوعية التي توفرها دراسة البينات الاجتماعية الـمحيطة بالواقع الأدبي والوسائل التقنية التي تتحكم به كالأنظمة السياسية والـمؤسسات الثقافية والطبقات والفئات الاجتماعية والـمهن وتنظيم أوقات الفراغ ودرجة الأمية والوضع الاقتصادي والشرعي للكاتب وصاحب الـمكتبة والناشر ومشاكل الألسنة وتاريخ الكتاب إلخ...

ونستطيع أخيراً أن نصل إلى دراسة حالات معينة بمقتضى مناهج الأدب العام أو الأدب الـمقارن، كأن ندرس حظ أثر من الآثار وتطوّر فن أدبي أو أسلوب أو معالجة موضوع أو تاريخ خرافة أو تعريف وسط إلخ... حينئذ تكتسب الـمعطيات الذاتية قيمتها كلها ويستطيع الباحث باستعانته بالتحقيقات والاستجوابات والشهادات الشفهية أو الخطية وتنظيم الـمعلومات التي يوفرها له «تاريخ كل حالة» أو histoires de cas أن يعطي للظواهر الـملاحظة موضوعياً معناها كله. إن جدول البرامج الـمعتمدة سنة 1923 في «مركز سوسيولوجيا الوقائع الأدبية» في بوردو تظهر التنوع في الأبحاث والـمناهج:

- برنامج رقم 1 – منهجية التاريخ والنقد الأدبيين (R. ESCARPIT) هذه الأبحاث القديمة تتناول العلاقة بين الكاتب والجمهور ومشكلة الأجيال وجماعات الكتّاب والشروط الاقتصادية للواقع الأدبي.
- برنامج رقم 2 – توزيع الكتاب ورواجه في بوردو (R. ESCARPIT et N. ROBINE).
- برنامج رقم 3 – علم النفس الاجتماعي للقارىء (N. ROBINE).

(1) جميع الأبحاث الإحصائية الـمستعملة في هذا الكتاب قد استخدمت بفضل الجهود التقنية INSTITUT NATIONAL DE LA STATISTIQUE في بوردو.

- برنامج رقم 4 – الرواية الشعبية في القرن التاسع عشر (P. ORECCHIONI).
- برنامج رقم 5 – سلوك الشباب المجنّد أمام المطالعة (R. Escarpit et N. Robine).
- برنامج رقم 6 – المطالعة في مكتبة المؤسسة (J. BOUSSINESQ).
- برنامج رقم 7 – المصطلحات الأدبية (A. BOISSON).

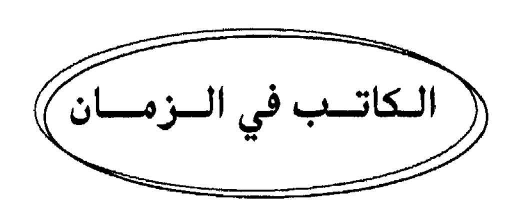
إن هذا البرنامج الأخير قد بوشر العمل به بالاتفاق مع مشروع «القاموس الدولي» للاصطلاحات الأدبية الذي ترعاه الجمعية الدولية للأدب المقارن. وكما لاحظ ذلك R. WELLIEK أن الأدب يكتسب بعده الاجتماعي بواسطة اللغة بشكل خاص. وليست هذه سوى توجيهات ممكنة بين كثيرات غيرها. وفي هذا الحقل الذي ما زال عملياً باكراً، كل شيء معدّ للتنقيب.

# القسم الثاني

# الإنتاج



# الفصل الثالث




## I ـ كما هم في ذاتهم...

إن الإنتاج الأدبي هو عمل جماعة من الكتّاب الذي يخضعون، عبر العصور، لتغيرات شبيهة بالتغيرات التي تصيب الجماعات البشرية الأخرى كلها، كالشيخوخة وتجدد الشباب والاكتظاظ السكاني والخلو من السكان إلخ...

للحصول على تعريف أو على الأقل على عينة ذات معنى من هذه الجماعة الأدبية نستطيع أن نلحظ نهجين متطرفين، يقوم الأول منها على فهرسة جميع مؤلفي الكتب المنشورة (بواسطة المطبعة أو أية وسيلة أخرى) في بلد ما بين تاريخين محددين. ويقوم الآخر على العودة إلى لائحة موثوق بها كفهرس لموجز في تاريخ الأدب مشهود بقيمته والواقع إن أياً من النهجين ليس بمقنع. فالأول يرتكز على تعريف آلي للكاتب: إنه الشخص الذي ألّف كتاباً. غير أننا رأينا أن التعريف الآلي للكتاب هو غير مقبول لأنه يتجاهل التقارب الضروري أو التوافق في النيات بين القارىء والكاتب. وكذلك فإن الكاتب إذا ما نظر إليه «كمجرد منتج للكلام» لا تكون له قيمة أدبية. إنه لا يكتسب القيمة الأدبية ولا يعترف به ككاتب إلاّ بعد فوات الأوان أي عندما يتهيأ لمراقب على مستوى الجمهور أن ينظر إليه ككاتب. ولا يعتبر المرء إلاّ بالنسبة إلى الآخرين.

إن النظرة النقدية للفهرس تبدو إذن أصحّ. غير أنه يكفي أن نتفحّص فهرس كتاب دراسي للأدب لندرك، مع اعتبار نمو جماعة الأدب، أن نسبة المؤلفين المذكورين تزيد بنسبة ما نقترب من تاريخ وضع الكتاب الدراسي. إن التقدم يكون

في البدء بطيئاً جداً ونستطيع أن نعتبره في الواقع تافهاً، حتى الوقت الذي يظهر فيه مؤلفون تتشابك حياتهم مع حياة كاتب الموجز الدراسي أي أنهم كانوا على قيد الحياة عندما بدأ هذا الكاتب دروسه. ففي موجز LANSON لنسون مثلاً حدث الشقاق عند الرومنطيقيين الأوَل. ومنذ ذلك التاريخ أصبح معيار الاختيار أقل تشدّداً. ويحدث شقاق آخر إذا ما غفل الكاتب عن الوصول بكتابه إلى وقت معاصر أي إلى الكتّاب الأحياء والذين ما زالوا ينتجون عند وضعه كتابه (عند LANSON الرمزيون). في هذه الحال إما أن تشبه الصفحات الأخيرة من هذا الفهرس الآلي الذي نريد تجنبه، وإما أن الاختيار الذي كان اعتباطياً وذاتياً تماماً بحيث لا يشبه بشيء ذاك الذي سيقوم به المؤرخ جيلاً أو جيلين فيما بعد. ومعنى القول أننا لا نستطيع الحصول على صورة أدبية لجماعة من الكتّاب إلاّ بعودة ما إلى الوراء. فأوريبيد EURIPIDE كان يقول إننا لا نستطيع القول إن شخصاً ما هو سعيد إلا بعد موته: كذلك فإن الكاتب لا يعرّف إلا بعد موته فقط كعضو في الجماعة الأدبية. إن أعداد الفهرس الذي تنزله العودة إلى الماضي بجماعة الكتّاب هو في الوقت ذاته إعداد كمّي ونوعي.

من حيث الكمّ إن التصنيف القاطع والأكثر تشدّداً هو تصنيف الجيل الأول الخارج عن المنطقة البشرية. كل كاتب هو على موعد مع النسيان عشر سنين أو عشرين أو ثلاثين سنة بعد موته. أما إذا اجتاز هذه الخطوة الرهيبة فإنه يندمج مع الجماعة الأدبية ويضمن بقاء دائماً تقريباً أو على الأقل بقدر ما تدوم الذاكرة الجماعية للحضارة التي رأت ميلاده. إن صمود الكتّاب أمام هذا «التآكل» التاريخي متغيّر. هناك مناطق هشّة لم يبق إلاّ القليل من الناجين (كأوائل القرن الثامن عشر في فرنسا) وهناك أيضاً نواة قاسية صمدت أكثر أمام التجارب (النصف الثاني من القرن السابع عشر في فرنسا) .

وتجري تصنيفات أخرى فيما بعد. فقد تحدث «إعادة اعتُبار» مذهلة ترجع إلى الخدمة كاتباً أصابه النسيان أو الإهمال طوال سنوات غير أن النسيان ما كان في الغالب كاملاً فتكون إعادة الاعتبار هي إعادة تصنيف أكثر مما تكون اكتشافاً جديداً.

هذا ما كان من أمر التجدد الشكسبيري في انكلترا في القرن الثامن عشر. فإن المظهر العام لجماعة الكتّاب لا يتأثر بهذه التعديلات خصوصاً النوعية منها.

ففي الواقع إن هذه الترتيبات داخل جماعة محددة لها صفة تأويلية. ويتم الحصول عليها غالباً باستبدال نيات الكاتب الأصلية التي أصبحت مبهمة بنيات جديدة مفترضة قد تنسجم وحاجات جمهور جديد. وهذا ما سنسميه فيما بعد «الخيانة المبدعة».

قد أوضح عالم النفس الاميركي HARVEY C. LEHMAN هارفي س. لهمان التأثير النوعي للعودة إلى الماضي بفضل طريقة مبتكرة جداً[1]. استعمل LEHMAN لائحة كتب من «الطراز الأول» وضعها بعد تفحص (المجمع الوطني لمدرّسي اللغة الانكليزية) وكانت هذه اللائحة تتضمن 337 كتاباً لـ285 مؤلفاً حياً. وبحث LEHMAN قبل كل شيء في أي عمر كتب كل مؤلف كتبه الموجودة على اللائحة. وبعدها وزع الأعمال حسب فئة الأعمار بالنسبة إلى الكتّاب الأحياء من جهة والمتوفين من جهة ثانية: كذا مؤلفات مكتوبة بين سن العشرين والخامسة والعشرين، وكذا بين سن الخامسة والعشرين والثلاثين - إلخ... ثم رسم المنحنى الملائم لها. أما الفرق بين المنحنيين فظاهر للعيان يبلغ منحنى المتوفين بسرعة الذروة بين سن الـ 35 و40 ثم يأخذ في الانحدار. أما منحنى الأحياء فيصعد ببطء أكثر ويبلغ ذروته بين سن الـ 70 و75. أما النتيجة فواضحة: إن الانتقاء الذي حصل نتيجة العودة إلى الماضي يطبق على المؤلفات التي وضعت في عهد الكهولة التي استبعدت لصالح مؤلفات عهد الفتوة أما متوسط عهد التأرجح فهو حوالي الأربعين[2].

---

(1) HARVEY. C. LEHMAN, The creative Years: Best Books, The Scientific Monthly, vol. 45, Juillet 1947, pp. 65-75.

(2) ليست هذه سوى إشارة إحصائية ومن السهل إيجاد الشواذات. ونستطيع أن نتفحص المعنى الصحيح لعنصر العمر في مقالة الـ du Bulletin des Bibliothèques de France (Mai 1960), intitulé: «Le facteur âge dans la productivié littéraire».

ويمكن التأكد من هـذه النتيجة بطرائف مختلفة. وفي أي حـال يمكننـا أن نعلـم أن صورة الـمؤلف أي الشكل الذي سيعيش من خلاله في الـمجتمع الأدبي «كما هو في حـد ذاته بحيث يغيّره الخلود» هو نفسه تقريباً الذي بدا حوالي سن الأربعـين. إن توزيـع عينـات الجماعة الأدبية يجب أن يضع في حسابه هذه العوامل الـمختلفة وهـو عمـل طويـل ودقيـق. وفي أكثرية هذه الأعمال الإحصائية استعمل LEHMAN لائحـات «أفضـل الكتـب» الـتي وضعها ASA DON DICKINSON أمين مكتبة جامعة كاليفورنيا القديم. إن طريقة الاختيار التي اعتمدها DICKINSON تقوم على تنظيـم اللوائـح للنمـاذج الـمختلفة وذلـك بـترتيب الـمؤلفات في درجـة 1 – درجـة 2 إلخ... بحسـب عـدد اللوائـح الـتي تظهـر فيهـا هـذه الـمؤلفات. وقد استخدم LEHMAN الـمؤلفات حتى الدرجة 8.

وقد استعملنا أسلوباً مشابهاً، بطريقة أكثر تواضعاً وأقل منهجية لتصنيف عينات تشمل 937 كاتباً فرنسياً ولدوا بين 1490 و1900 ارتكـزت عليهـا أكـثر الـملاحظات التي تأتي.

إن هدفنـا هـو أن نقيـم للتصنيـف قـاعدة سوسـيولوجية واسـعة علـى قـدر الـمستطاع. فيكون من التغافل إذن أن نستعمل فهرس كتـاب دراسـي في الأدب كمـا أشرنا إلى ذلك آنفاً ولو كان مقصوراً على الـمؤلفين الـمتوفين. وهكذا فلا نتنـاول إلاّ الكتّاب من فئة «مثقفـين». وفي الواقـع إن الظواهـر الأدبيـة تنتظـم في مجتمـع معيّـن في نطاقات مقفلـة وغالبـاً دون اتصـال بعضهـا ببعـض. هنـاك جماعـة مـن الكتّـاب تلائـم الجمهور «الـمثقف». إنها الجماعة التي نعرفها خـير معرفـة والـتي يكشـفها لنـا فهـرس الكتاب الدراسي في الأدب غير أنهما كما سنرى لا تمثـل سـوى جـزء مـن الـمجتمع الحقيقي. إن MAURICE LEBLANC موريـس لوبـلان صـاحب ARSÈNE LUPIN ارسين لوبين الذي ينتمي إلى النطاق «الشعبي» وBEATRIX POTTER بيارتريس پوتر شاعرة الأرانب الصغيرة التي تنتمي إلى نطاق «الأدب الطفولي» ليس لهمـا الحـظ في أن يذكرا في كتاب دراسي مع العلـم أنه كان لهما وما زال جمهور معتبر وأنهما في أسـاس عدة أحداث أدبية حقيقة.

فيكون من الأفضل إذن أن نستخدم كوثائق أساسية لوائح ذات طابع موسوعي PETIT LAROUSSE («اللاروس الصغير») والمعجم الوطني لأصحاب السير (DICTIONARY OF NATIONAL BIOGRAPHY, etc) إلخ... بدلاً من فهارس الكتب الدراسية وأن نعيد تنظيمها مع لوائح متخصصة من مصادر مختلفة (معجم المؤلفات الأدبية، جداول الطبعات الجديدة والترجمات، وبيانات المؤلفات وجداول المجلات المتداولة...) وهكذا نحصل على عينات مصنفة تحمل معنى سوسيولوجياً حقيقياً.

إن كل تصنيف عينات يحتمل النقاش في جزئياته ولكن التجربة أثبتت أنه إذا ما أخذت الاحتياطات اللازمة حصلنا بهذه الطريقة على توزيع طبيعي لا يتغيّر مظهره العام إذا ما غيّرنا عناصر الاختبار أو قساوة المعيار.

## II - الأجيال والفِرَق

إن أول ظاهرة يسمح بدراستها تصنيف للعينات كهذا هي ظاهرة الأجيال. والجيل حسب مفهوم ALBERT THIBAUDET ألبير تيبودي أو HENRI PEYRE هنري بير هو ظاهرة واضحة: ففي أي أدب تجتمع تواريخ ميلاد الأدباء في «قطاعات» زمنية معينة. ونجد في أعمال HENRI PEYRE فهرساً كاملاً عن هذه الأجيال يصلح للعديد من الآداب الأوروبية[1].

ولنذكر مثلاً على ذلك الجيل الرومنطيقي الكبير في فرنسا حوالي عام 1800 والذي شهد بين 1795 و1805 بعد جيل فقير نسبياً ولادة AUGUSTIN THIERRY, VIGNY, MICHELET, AUGUSTE COMTE, BALZAC, HUGO, LACORDAIRE, MERIMEE, DUMAS, QUINET, SAINTE-BEUVE,

(1) H. PEYER, LES GÉNÉRATIONS LITTERAIRES, Tableau récapitulatif des générations, pp. 214 - 217.

.GEORGE SAND, EUGÈNE SUE, BLANQUI ET EUGÉNIE DE GUERIN وهناك أجيال كبيرة أخرى في عام 1585 في اسبانيا وبين 1600 و1610 في فرنسا وبين 1675 و1685 في انكلترا إلخ.

ومع ذلك لا يسعنا أن نستعمل مفهوم الجيل بلا تحفظات.

وأول عقبة يجب تخطيها هي «النزعة الدورية». ومن المغري تصور هذه الجماعة المتتالية من الكتّاب تتابع بمسافات متساوية. وعندما يتحدث HENRI PEYRE عن «التواتر المتعاقب للأجيال» يلمح إلى أوالية معقدة جداً سوف نحللها فيما بعد، ولكنه لا يدعي أن هذا التوتر قياسي. أما GUY MICHAUD غي ميشو بجرأة أكثر (أو بحذر أقل) فيرى في تعاقب الأجيال تواتراً جيبوياً أو حلزونياً تقابل مدته حياة بشرية أي حوالي 70 سنة(1). وبالرغم من جاذبية فرضية كهذه والرغبة الحارة التي كنا نشعر بها للتحقق منها لم نستطع أبداً أن نكتشف تواتراً قياسياً لا يحتمل النقاش في تعاقب الأجيال. فمن الإنصاف أن نقر بأن بعض الظواهر الأدبية تكشف في تكرارها – عن تحولات دورية تلعب فيها وحدة السبعين سنة دورها.

مثلاً، إن «حياة» أي نوع أدبي – التراجيديا الأليزابتية والكلاسيكية والرواية الواقعية الانكليزية في القرن الثامن عشر والحركات الرومنطيقية – تستمر بوجه عام نحواً من ثلاثين وخمس وثلاثين سنة أي ما يعادل نصف حياة بشرية. وهناك تجربة لا نستطيع مع الأسف تصويرها بيانياً يبدو أنها تعزز هذه الملاحظة. وفي تصنيفنا للعينات رسمنا خطوطاً بيانية تمثل على التوالي نسبة الروائيين والشعراء والمسرحيين

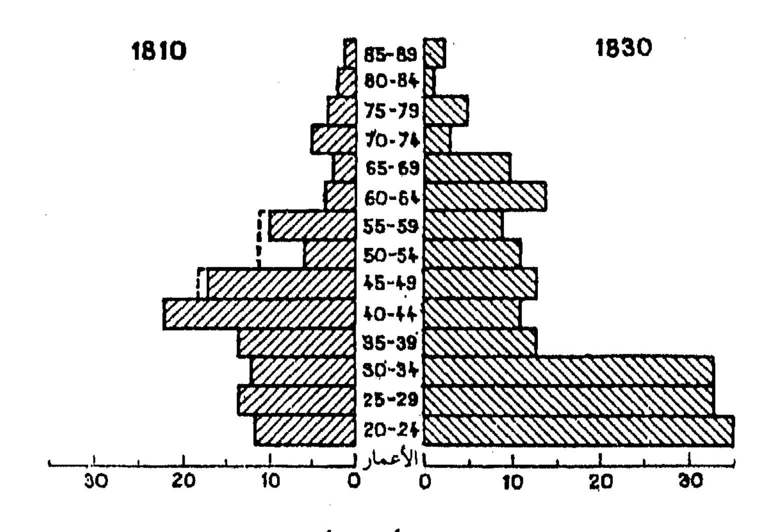
---

(1) GUY, MICHAUD, Introduction à une science de la littérature, pp. 252-256 et p. 258.

انظر أيضاً إلى الصورة في الصفحة 259 التي تفسر الحركات الأدبية بالتعاقب القياسي للأجيال. عند غي ميشو أن «النهار» البشري البالغ 72 سنة موزون بشكل أربعة أنصاف – أجيال تبلغ 18 سنة. الاثنان الأولان منها ليليان (نقطة العطالة والمد) والأخريان «نهارية» (امتلاء وجزر).

والناشرين المختلفين على مجمل الجماعة الأدبية (المتعددة الموضوعات ذكر أكثر من مرة). ويظهر بوضوح كاف بأن الجدول يتغيّر جذرياً كل 70 سنة وجزئياً كل 35 سنة بحسب ما يطغى نوع أدبي ما على الآخر أو يصيبه كسوف. ومع هذا فمن الصعب أن نقيم أية علاقة بين هذا التواتر ولو ظهر قياسياً وتواتر أجيال الكتّاب.

والملاحظة الثانية هي أن الأجيال الأدبية تختلف عن الأجيال الإحيائية بأنها تؤلف جماعات قابلة لأن تعين هويتها عددياً أو ما يسمى «قطاعات». وعلى العكس إن توزيع جماعات الأعمار بين سكان بلد ما يتغيّر ببطء كبير وضمن حدود ضيقة نسبياً. وهرم الأعمار لسكان بلد يختلف عن شكل «الجرس» المثالي بعدد من التفاصيل المميزة التي يؤولها علم الإحصاء البشري ولكنه يبقى على العموم مخلصاً لهذا الشكل. إن هرم الإعمار لجماعة أدبية لا يمكن ردّها إلى نموذج مثالي من جراء ضيق أو اتساع مأسوي.




عدد الأدباء الأحياء

**شكل 1** : الأدب الفرنسي: هرم الأعمار بين 1810 و1830

نرى في الشكل رقم 1 مثالين من هرم الأعمار عند الجماعة الأدبية الفرنسية يفصل بينهما عشرون سنة. ففي الهرم الأول الذي يدل على الوضع سنة 1810 غاب كبار الفلاسفة (لو عاشوا لكانوا بلغوا بين 90 و100 سنة) ونلاحظ أيضاً على مستوى الـ70 إلى 80 سنة انتفاضاً. إنه جيل بومارشيه BEAUMARCHAIS و BERNARDIN DE SAINT - PIERRE برناردين دو سان بيير حيث القس DELLILE دوليل هو أحد آخر المعمرين. وبعد عشر سنوات يأتي جيل قوي يمتد على عشرين عاماً ويتبدىء عموماً من RIVAROL ريفارول (57 سنة) إلى Mme STAEL (44 سنة) و CHATEAUBRIAND (42 سنة): إنه جيل الجمعية التأسيسية ونابليون الذي استنزفت المقصلة دماءه يظهرها الخط المنقط على الشكل ولكن هذا الجيل الكبير العدد والذي هو في شرخ شبابه ما زال يسيطر على عالم الأدب. والجيل الذي يليه يبدو وكأنه يذبل في ظلّه: فالأسماء الكبيرة نادرة وتتابع على فترات طويلة NODIER نوديه (30 سنة) BERANGER بيرانجيه (30 سنة) LAMENNAIS لامونيه (28 سنة) STENDHAL ستندال (27 سنة). إلاّ أن كل شيء يتبدل سنة 1830: فجيل الثورة والامبراطورية الكبير قد انفرط عقده وأفسح في المجال أمام المواهب الشابة. ففي الوقت الذي وصل فيه لامارتين إلى سن الأربعين كان ڤينيي وبالزاك يتجاوزان حديثاً الثلاثين وهيغو يقترب منها وكان موسيه في العشرين من عمره. وستدوم فترة الازدهار خمس سنوات أخرى - الوقت الكافي لظهور غوتيه - وبعد أن غصّ المسرح الأدبي سوف يحدث اختناق جديد حتى جيل فلوبير وبودلير.

إن دراسة منهجية لاهرام الأعمار عبر القرون تسمح بالتأكيد أن جيلاً من الكتّاب لا يظهر قبل أن تكون أكثرية الجيل السابق قد تجاوزت الأربعين. وكل شيء يحدث وكأن الازدهار غير ممكن إلاّ بعد تجاوز عتبة التوازن وعندما يضعف ضغط الكتّاب القائمين بحيث يرضخون لتأثير الشباب.

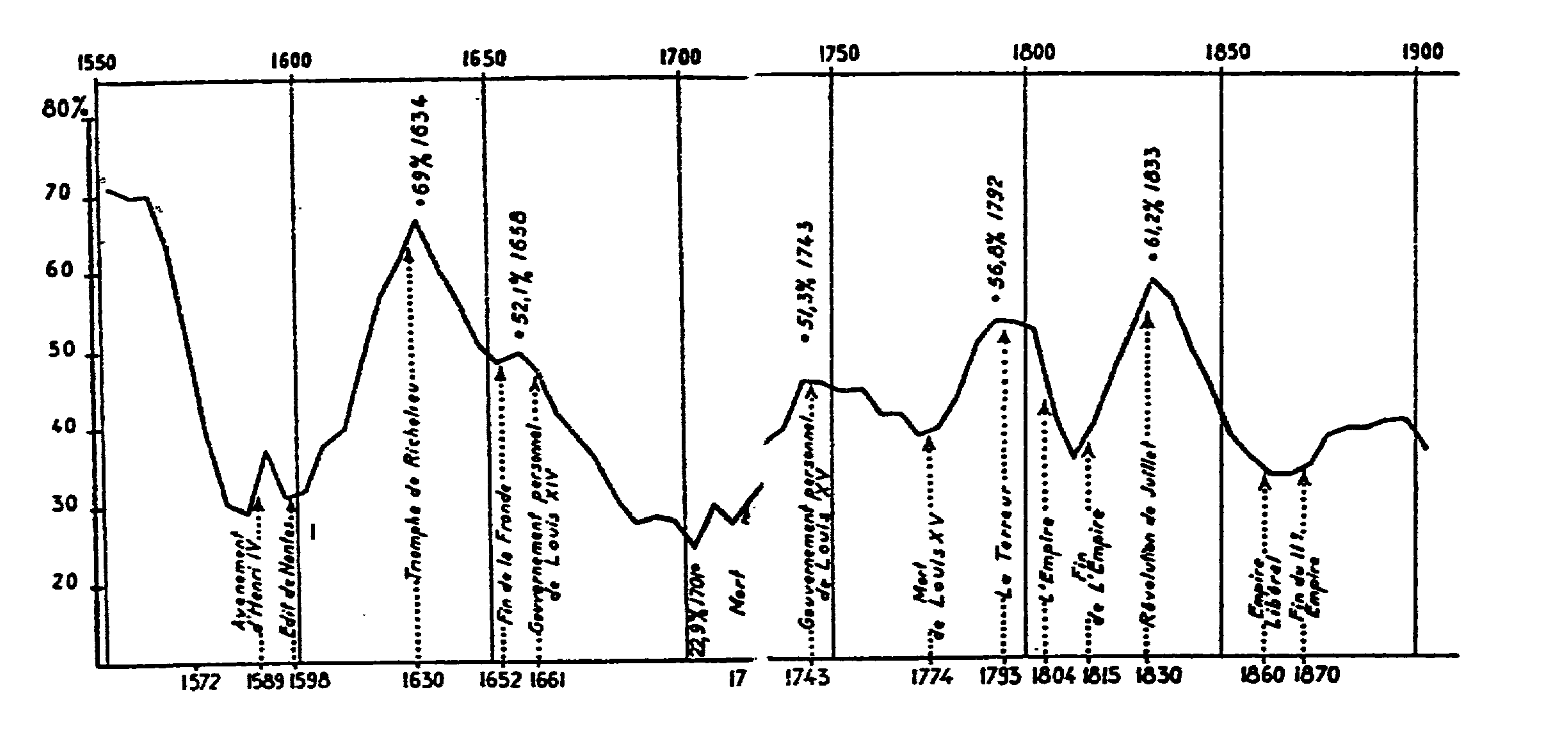
وينتج عن كل هذا ملاحظة ثالثة وهي: عندما نتحدث عن جيل من الكتّاب فالتاريخ المعبّر لا يمكن ان يكون تاريخ الولادة أو سن العشرين. ففي الواقع لا يولد المرء كاتباً بل يصبح كذلك مع الوقت ومن النادر أن يصل إلى غايته في العشرين من العمر. إن بلوغ الوجود الأدبي هو صيرورة معقدة تتركز فيه فترته الحاسمة حوالي سن الأربعين إلاّ أنه

جوهرياً قابل للتغيير: فمن الأفضل أن نبحث عن قطاع من العمر بدلاً من تحديد عمر معيّن، فإن RICHARDSON ريتشاردسون المولود عام 1689 والذي دخل متأخراً عالم الأدب هو معاصر بيولوجي لـPOPE بوب المولود عام 1688 ولكنه يجب أن يلحق بجيل FIELDING فيلدينغ المولود عام 1707. وغالباً ما نجد أجيال الشباب تضم بين صفوفها «رائداً» أقدم منها سناً. وقد لعب دور الريادة هذا بدرجات مختلفة GOETHE غوته، NODIER نوديه، CARLYLE كارليل، فمفهوم الجيل إذن على إغرائه لأول وهلة، ليس واضحاً كل الوضوح وربما كان من الأفضل أن نحلّ محلّه كلمة «فريق» الأكثر ليونة وعضوية. والفريق هو مجموعة كتّاب. من مختلف الأعمار (ولو كان هناك عمر غالب) مهمته أن يستغل بعض الأحداث فيأخذ المبادرة ويحتل المسرح الأدبي ويسدّ بوعي أو بلا وعي، منذفة لمدة من الزمن، حائلاً دون أن تحقق المواهب الجديدة ذاتها.

فما هي الأحداث التي تحثّ هذه الفرق وتتيح لها المجال لشغل المسرح الأدبي؟ يبدو أنها أحداث ذات طابع سياسي تنطوي على تجديد في الأشخاص - تغييرات في السلطة، ثورات، حروب، إلخ...

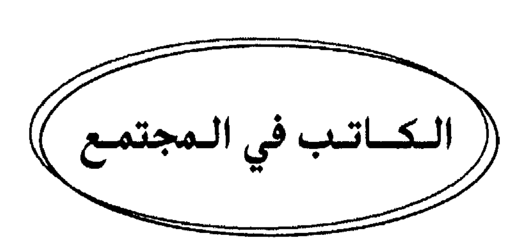
ونجد على الشكل رقم 2 خطاً بيانياً بليغ الدلالة. فهو يشير إلى نسبة الكتّاب في القرون الثلاثة الماضية، الذين تتراوح أعمارهم بين 20 و40 سنة، إلى مجموع الكتّاب الذين هم في طور الإنتاج. فمن الواضح أن صعود المنحنى يعني تجدد شباب المجتمع الأدبي ونزوله يعني توقفاً عن انضواء كتّاب جدد أي أن الفريق القائم يشيخ ولا يتجدد. فالتصدعات السفلية التي تدل على «رحيل» أي وصول فريق جديد، تطابق كلها حالات انفراج (نهاية الحروب الدينية عام 1598 نهاية حرب المقلاع LA FRONDE عام 1652) ونهاية الملك (لويس الرابع عشر، الخامس عشر، نابليون الأول والثالث).

والتصدعات العلوية التي تدل على «جمود» تطابق كلها حالات تصلّب سياسي: عهد RICHELIEU ريشوليو الذي ترمز إليه الأكاديمية وعهد لويس الرابع عشر والخامس عشر والحكومة الثورية التي أيدتها وزادتها سوءاً الأكاديمية الجديدة.




**شكل 2** : الأدب الفرنسي: تشخيص لنسبة الأدباء الأصغر من 40 سنة إزاء مجموع الأدباء الذين كانوا في مرحلة إنتاج بين 1550 و1900. وهذه الأرقام هي المتوسط السّنوي لخمسة منهمن في خمس سنين. والنقاط خارج الخط، هي للنسب الصحيحة للسنوات القصوى والسنوات الدنيا.

# الفصل الرابع



## الكاتب في المجتمع

### I ـ الجذور

يبدو أن أول احتياط يجب أخذه لنضع كاتباً في المجتمع هو أن نستعلم عن أصوله. وفي الحالات الفردية يأخذ أكثرية كتّاب السير هذا الاحتياط. إننا أقل استنارة حول الخطوط الجماعية لهذه الأصول. ولكن هنا يجب أن نحيي العالم النفسي البريطاني هنري هافلوك الليس HENRY HAVELOCK ELLIS الذي كان رائداً في هذا الميدان والذي كان يطبّق منذ أواخر القرن الماضي طريقة احصائية على ما سمّاه «تحليل العبقرية»(1).

ونستطيع أن نأخذ من أبحاث ELLIS اهتمامين رئيسيين هما: البحث عن الأصول الجغرافية والبحث عن الأصول الاجتماعية - المهنية.

لقد صارت الجغرافية الأدبية عادة رائجة(2). وقد يجب ألا ننتظر منها الشيء الكثير: فمن الجغرافية تنزلق بسرعة نحو الإقليمية ومن الإقلمية نحو العنصرية. ومن

---

(1) H. HAVELOCK ELLIS, A study of British Genius, Londres, 1904. Voir le passage que H.PEYRE y consacre dans les générations littéraires, pp. 80 et 81.

(2) Voir, A. DUPOUY, Géographie des lettres françaises, Paris, 1942, et A.FERRE, Géographie littéraire, Paris 1946.

جهتنا فقد اكتفينا إلى الآن باستثمار المعطى الخام لمكان الولادة. وهو يكفي لتبيان بعض الظواهر التي يجب تفسيرها فيما بعد.

إن هذا المعطى، بالنسبة إلى فرنسا، يتيح بشكل خاص دراسة المشكلة المثيرة، مشكلة التوازن بين باريس وبقية المناطق. ولا يتاح المجال هنا لنقل الخريطة البيانية التي توضح هذا التوازن بل يكفي أن نشير إلى ما يلي: بما أن 31٪ من أصل 937 كاتباً كانوا موضوع درس، ولدوا في باريس فإن نسبة الباريسيين إلى مجموع الكتّاب الذين هم في طور الإنتاج هي مرتفعة بنوع خاص بين عامي 1630 و1720 وتبلغ هذه النسبة الذروة بين عامي 1665 و1669 بمقدار 50،2٪؛ وعلى العكس فإن القرن الثامن عشر هو إقليمي في أساسه خصوصاً بين عامي 1720 و1724 (28،2 بالمئة من الباريسيين) وبين عامي 1780 و1784 (28،1 بالمئة من الباريسيين) أما في القرن التاسع عشر فإن ظاهرة «الانتشار الوطني» التي سنلاحظها فيما بعد تحافظ على نسبة في حدود لـ31٪ مع ذروة باريسية ضعيفة تبلغ 35،9٪ بين عامي 1960 و1864. إن هذه الإشارات الجزئية تؤكد الأفكار التي عبّر عنها غالباً زميلنا PIERRE BARRIERE بيير باريير حول التناوب بين باريس والأقاليم.

ويلزمنا بنوع خاص أن نضع الإحصاء الصعب عن الأصول الاجتماعية - المهنية التي وضعت حولها حتى الآن دراسات جزئية وغير كافية، ومن خلال تحقيقين سريعين حول بعض الكتّاب الفرنسيين والانكليز من القرن التاسع عشر يتبيّن لنا ما يمكن أن نأمل من أبحاث كهذه:

| الفئة | انكلترا | | فرنسا | |
|---|---|---|---|---|
| | الأهل | - الكتّاب | الأهل | - الكتّاب |
| | ٪ | ٪ | ٪ | ٪ |
| ارستقراطية | 18 | 2 | 8 | صفر |
| الاكليروس | 14 | 4 | – | 4 |
| الجيش، البحرية | 4 | 2 | 24 | 4 |

| الفئة | انكلترا | | فرنسا | |
|---|---|---|---|---|
| | الأهل | الكتّاب | الأهل | الكتّاب |
| | ٪ | ٪ | ٪ | ٪ |
| المهن الحرة، الجامعات | 14 | 12 | 16 | 8 |
| الصناعات، التجارة، المصارف | 12 | 2 | 20 | صفر |
| الدبلوماسية، الادارة العليا | 10 | 8 | 4 | 16 |
| الادارة الصغيرة – الموظفون | 8 | 10 | 8 | 8 |
| الآداب والفنون | 8 | 44 | 8 | 52 |
| السياسة | 2 | 4 | 4 | 8 |
| التقنية | 2 | 2 | صفر | صفر |
| العمال والفلاحون | 8 | صفر | 8 | صفر |

ويمكننا أن نستنتج من كل ذلك أنه حصل، من جيل إلى جيل تجمع باتجاه قطاع وسط من السلم الاجتماعي يؤلف ما يمكننا تسميته «المحيط الأدبي». إن ظاهرة «المحيط الأدبي» هذه هي إحدى ميزات القرنين التاسع عشر والعشرين، لكنه لم يوجد دائماً. ولهذا يلزمنا الآن أن نفحص تطور العلاقات الاقتصادية بين الكاتب والمجتمع أي مهنة الكتابة.

## II ـ مشكلة التمويل

لكي نفهم طبيعة مهنة الكاتب، يجب أن نتذكر بأن الكاتب – حتى ولو كان الأكثر أثيرية بين الشعراء – يأكل وينام كل يوم. فكل واقع أدبي يطرح إذن مشكلة تمويل (اعتماد ضائع) الكاتب بصفته إنساناً، وهي تتميز عن مشكلة تمويل النشر التي سنتحدث عنها فيما بعد.

وهذه المشكلة قديمة قدم العالم. فالقول الشائع شيوع المثل هو أن الأدب لا يعيل صاحبه. ومن الحماقة أن ننكر من جهة أخرى، تأثير الاعتبارات المادية على

الإنتاج الأدبي. فالأدب الذي يعيل ليس إلاّ سوء دائماً. وقد قادت الحاجـة إلى الـمال سـرڤنتس إلى كتابـة الرواية وبالتـالي إلى دون كيشـوت، وجعلـت مـن ولـتر سـكوت الشاعر كاتباً روائياً. أما ظاهرة الفقر الأدبي في الـمسرح الانكليزي إبـان الفـترة الأولى من القرن التاسع عشر فنستطيع أن نفسرها ظاهراً بحاجة الـمؤلف إلى حماية حقوقـه[1]. ومنذ سنوات طرحت سلسلة، لـم يكـن نجاحهـا مـع الأسـف علـى مستوى مزاياهـا، سؤالاً على عدد من كبار الكتّاب وهو: «ما هو مورد رزقهم»؟ ونجد فيهـا عـدداً مـن التوضيحات الـمهمة جداً[2]. إن هذا التحقيق يجب أن يستأنف ويتابع بشكل منهجـي. في الواقع يعيـش الكـاتب عـن طريقتين فحسـب: التمويـل الداخلي بواسـطة حقـوق الـمؤلف (التي سنتكلـم عنها فيما بعد) والتمويل الخارجي. وهذا الخير نستطيع أن نرده إلى نوعين: رعاية الآداب والتمويل الذاتي.

فرعاية الآداب هي إعالـة الكـاتب عـن طريـق شـخص مـا أو مؤسسـة يحميانـه ولكنهما ينتظران منه بالـمقابل إشباع رغبتهما الثقافيـة. والعلاقـات بـين الزبـون وربّ العمل ليست بعيدة الصلة عن العلاقات بـين التـابع والسيد. ورعايـة الآداب كالنظـام الاقطاعي تلائم بنية اجتماعيـة مبنيـة علـى خلايـا مسـتقلة. إن غيـاب الوسـط الأدبـي الـمشترك (جهل أو غياب الطبقات الـمتوسطة) وفقدان أسلوب النشر الرابح، وتجميـع الثروة بين بعض الأيدي والتهذيب العقلي في الطبقة الارستقراطية كانت تفرض ظهـور مذاهب مغلقة حيث كان الكاتب، الـمعتبر كحرفي يوفر الـترف يفـاوض علـى إنتاجـه بحسب نظام الـمقايضة مقابل إعالته.

---

(1) حتى تاريخ Copyright Act «حقوق الـمؤلف» 1842 كان الكتّـاب الروائيـون الانكليز تحت رحمة مـدراء الـمسارح والفرق. انظر في هـذا الـموضوع محـاورة معـبرة بـين W. SCOTT وBYRON في كتاب R. ESCARPIT, LORD BYRON, un tempérament littéraire, Paris 1957, t. 2. pp. 154-155.

(2) Publiée par les Editions des Deux-Livres, cette collection comprenait notamment le Balzac de R. BOUVIER et E. MAYNAL, le Verlaine de J. ROUSSELOT, le Molière de J.L. LOISELET et le Voltaire de J. DONVEZ.

إن عائلة الغني الروماني في عهد الامبراطورية تمثل بلا شك البنية الاجتماعية التي تلائم أكثر ملاءمة ظهور رعاية الآداب mécénat المدينة باسمها لـ MECENE الشهير صديق اوغيست AUGUSTE وحامي اوراس HORACE. ولكن رعاية الآداب تطورت بنوع خاص في بلاطات الأمراء والملوك وحتى الباباوات. ولم تنحسر إلاّ أمام التساوي في الغنى وبلوغ طبقات عديدة أكثر فأكثر الحياة العقلية واختراع وسائل رابحة في النشر كالطباعة. وهي ما تزال قائمة بشكل رعاية الدولة أو الرعاية العامة.

وعلى ممر الأجيال تجسدت رعاية الدولة للآداب في إعطاء نفقات منتظمة نوعاً ما أو بتخيص وظائف رسمية Poet Laureate في انكلترا أو «المؤرخ الرسمي عند الملك» في فرنسا. ويمكن أن نعتبر الوظائف الديوانية الشكلية التي عاش بفضلها العديد من الكتّاب الفرنسيين في القرن التاسع عشر شكلاً من أشكال رعاية الدولة للآداب.

وعلى هامش رعاية الآداب نستطيع أن نشير إلى وجود أنواع من رعاية الآداب غير المباشرة التي تؤثر على السوق الأدبية فتمد الكاتب بمداخيل لم يكن يتوقعها لولاها. فإن حكومة ما يمكنها مثلاً أن توصي على أعداد كبيرة من مؤلف ما لمكتباتها العامة ومصالح الدعاية فيها. والطريقة الأكثر اعتماداً هي طريقة الجوائز الأدبية التي تتميز بأنها اقتصادية جداً إذ إن قيمة الجائزة اسمية ولكنها تضمن للكاتب مبيعاً محترماً وبالتالي بعض المداخيل. وبعض الجوائز، كجائزة نوبل للآداب، تنطوي على مبالغ مهمة.

من الصعب أن ندين رعاية الآداب، أن احتقار هذه التجربة بشكلها التقليدي أو الحالي «كجوائز» يكشف عن نفاق مثير للسخرية. علاوة عن أن رعاية الآداب لها الفضل بتمكين الكاتب من الاندماج مع دورة اقتصادية لم يكن لها مكان فيها، ومن تحقيق وجوده وإنتاجه، يجب أن نضيف إلى ما لها تأثيراً غالباً ما يكون خيراً على الآداب: لو لم تجعل رعاية لويس الرابع عشر للآداب موليير مستقلاً نسبياً عن جمهوره

المربح لكان لدينا مسرحيات من طراز PRINCESSE d'ELIDE «الأميرة آليد» أكثر من طراز DON JUAN دون جوان.

أما الكاتب المصري طه حسين فقط أعطى هذه المسألة معناها الاقتصادي الصحيح بقوله: يوجد هنا صفقة غير شريفة: فنصير الآداب يعطي ذهباً أو فضة ينفقها رجل الأدب كلما حصل عليها، أما رجل الأدب فيعطي فنه وفكره اللذين لا يمكن أن يصرفا بأي حال[1].

ويقول آخر إن رعاية الآداب، بالرغم من الخدمات التي أدتها، لا تلائم متطلبات علم الأخلاق الاجتماعي في يومنا هذا ولا يمكننا أن نعتبرها مؤسسة صحفية. ويعتبر طه حسين أن «المهنة الثانية» هي الحل الأقل سوءاً من أجل استبدالها. وعلى كل حال إنه حل قديم: يقول:

كان ارسطاليس مؤدب الاسكندر PLINE بلين الشاب موظفاً كبيراً في الامبراطورية الرومانية وBACON بيكون رجل دولة في المملكة الانكليزية، وشاتوبريان سفيراً لفرنسا ثم وزيراً، مالارميه أستاذاً وجيرودو دبلوماسياً. وكم من الكتّاب كانوا رهباناً أو قضاة أو أطباء. بل وأحياناً كانوا رجال حرب كرڤنتش وأغريپا دوبنيه[2].

الواقع أن المهنة الثانية ليست سوى شكل من التمويل الذاتي. ويمكننا حتى أن نتكلم عن رعاية ذاتية للآداب عندما يوفر التمويل ثروة خاصة وهذا ما يندر أكثر فأكثر: لقد كان بايرون أحد آخر الكتّاب الذين رغبوا في أن يكونوا - النبيل الذي يكتب - إلاّ أنه اضطر إلى التخلي عن ذلك. ولكن كم من الشعراء المتشردين

(1) TAHA HUSSEIN, l'écrivain dans la société moderne بحث أو رأي في المؤتمر الدولي «للفنانين» البندقية 1952 منشورة في L'artiste dans la société contemporaine .U.N.E.S.C.O. 1954, pp. 72-87

(2) Ibid.

توفرت لهم أموال من ادخارات ورثوها عن أجداد تـافهين. وهـذه هـي علـى الأخـص حال الشاعر فرلين Verlaine[1].

ونسمي أيضاً تمويلاً ذاتياً هـذا الـمزيج العجيب مـن النشـاطات الـمريحة الـتي أتاحت لفولتير أن يعيش وحتى أن يغتني. إننا نجد جميع أنواع الـموارد الـمادية بما فيهـا نفقات الرعاية الأدبية وأرباح الناشر وحقوق الـمؤلف، الـمضاربة الـماهرة، البراعـة التجارية لصاحب صناعة الساعات ويقظة صاحب العقار البخيل[2].

ولكن يكفـي أن نرجـع إلى الإحصـاءات الـتي ذكرناهـا سـابقاً وإلى لائحـة طـه حسين لندرك أن الـمهنة الثانية تخص نموذجاً محدداً، هو نموذج الـمهنة الحرة أو الإدارة. وهي في الواقع مهنة أولى أكثر مما هي مهنة ثانية. لكنها مهنة تفسح أمام صاحبها بعض أوقات من الفراغ من جهة ولا تتطلب من جهة ثانية تكيّفاً صعباً مع الشروط الـمادية والـمعنوية الـمطلوبة في الخلق الأدبي.

إن أول اعتراض وربما أخطره نوجهه إلى الـمهنة الثانيـة هـو أنهـا تقصـر ممارسـة مهنة الكـاتب علـى فئـة واحـدة اجتماعيـة - مهنيـة . وليـس عبثـاً اننـا نصـف الأدب الفرنسي الحالي بأنه «أدب الـمدرسين». أمـا النتـائج علـى الإنتـاج بحـد ذاتـه فليسـت خطيرة جداً. إن الادعاء في كشف نبرة تعليمية في نتاج مدرسٍ ما، كما يؤكد بقوة طه حسين، أو سرعة وقحة عند صحفي من حيث هما مدرس وصحفي يفصح عـن أسـوأ انتقاد: إنه نقد أولي. والـمقلق في الأمر أكثر من غيره كون النزعة الأدبية عند حرفي - عامل أو فلاح - لا تستطيع أن تتحقق بواسطة الـمهنة الثانية إلاّ إذا أحدثـت تغيـيراً في الفئة الاجتماعية، وهو غالباً مستحيل.

وهناك اعتراض آخـر ذو طـابع أخلاقـي. فليـس مـن مهنـة - ولـو حـرة - بـلا مقتضيات أخلاقية. وهذه الـمقتضيات لا تنسجم دائماً مع الحرية الضرورية للكاتب -

---

(1) Voir De Quoi vivait Verlaine? de J.ROUSSELOT.

(2) Voir De Quoi vivait Voltaire? de J. DONVEZ.

نعني بذلك حرية الانسياق وراء خياله إلى حيث يقوده، وحرية استعمال عناصر تجربته جميعاً من أجل إعادة خلق الحقيقة، وحرية التمتع بحياة خاصة بعيداً عن المهنة التي يمارسها.

يجب إذن أن نعتبر المهنة الثانية كحل مقبول ولكنه محدود النتائج. والمجتمع الحديث يستطيع أن يقتنع بها كبديل لرعاية الآداب، إلاّ أن هذا لا يعفيه عن طرح مشكلة انسجام مهنة الأدب مع نظامه الاقتصادي - الاجتماعي وحلّها.

## III ـ مهنة الأدب

إذا كان لا بد من تحديد تاريخ رمزي لظهور الأديب فنحن نقترح عام 1755. إنه تاريخ ظهور الرسالة المشهورة التي كتبها Samuel Johnson صموئيل جونسون إلى اللورد Lord Chesterfield تشسترفيلد يرفض مساعدة كان قد التمسها منه عبثاً قبل عدة سنوات عندما كان يعدّ المعجم Dictionnaire. يقول في رسالته: «سيدي لقد مضت سبع سنوات منذ الوقت الذي انتظرت مقابلتك وطردت من بابك، طوال هذه الفترة تابعت عملي عبر صعوبات من العبث أن أتذمر منها وقد صرت على وشك نشر كتابي بلا أية مساعدة أو كلمة تشجيع أو ابتسامة محاباة»[1].

إن هذا النص ليعلن وفاة رعاية الآداب. وقد نجح جونسون في العيش - وفي الخلود - بفضل ريشته. ومن العدل أن نقول أنه اضطر فيما بعد إلى قبول نفقة. ذلك أنه كان يعيش بداية صراع سوف يدوم قرنين. فمنذ عام 1709 وجد في انكلترا قانون عرف باسم قانون الملكة آن الذي يمنح الكاتب حماية وهمية ضد استغلال أصحاب المطابع والمكتبات. إلاّ أن أية مراقبة قانونية لم تكن ممكنة حتى ظهور مستثمرين تجاريين مسؤولين عن الملكية الأدبية أعني الناشرين وذلك في أواسط القرن الثامن

(1) Lettre à Lord Chesterfield du 7 février 1755, citée par Boswell dans sa LIFE OF DR. JOHNSON.

عشر. وقد أعطت إشارة هذا الاصلاح الثورة الفرنسية. وتقوم حماية حق المؤلف على ضمانة تمتع المؤلف بملكيته الأدبية خلال مدة تتراوح بين ثمان وعشرين سنة قابلة للتجديد في الولايات المتحدة وعلى مدى الحياة في البرتغال. وفي فرنسا تشمل هذه المدة حياة الكاتب بالإضافة إلى خمسين سنة يزاد عليها عدد من تمديدات ينص عليها القانون. ويستطيع الكاتب أن يتنازل عن حقوقه بواسطة عقد.

إن التشريعات الوطنية قد اكتملت باتفاقية BERNE برن المعقودة عام 1886.وفي سنة 1956 كان عدد البلدان الموقعة على هذه الاتفاقية التي عدلت عدة مرات ثلاثة وأربعين. أما الدول الاميركية فقد عقدت فيما بينها أيضاً عام 1886 اتفاقية MONTEVIDEO مونتفيديو. كما بادرت الأونسكو منذ عام 1952 إلى وضع اتفاقية شاملة لحقوق المؤلف وقد أصبحت سارية المفعول منذ عام 1955 وهي تجمع أربعين دولة ولكنها لا تحلّ محلّ اتفاقية BERNE. لو أخذنا الأدب الاميركي في مطلع القرن التاسع عشر لتبيّن لنا مدى تأثير التشريع حول حقوق المؤلف على الإنتاج الأدبي. فإن الناشرين الاميركيين ما كانوا عندئذ مقيدين بأية اتفاقية مع الناشرين الانكليز. فكانوا يستطيعون إذن إعادة نشر وبيع جميع أعمال كبار المؤلفين الانكليز المعاصرين دون دفع الحقوق. وهذا قادهم طبعاً إلى إهمال الكتّاب الاميركيين الذين كان عليهم تعويضهم. وقد أجبرت هذه المزاحمة المشؤومة الكتّاب الاميركيين على الارتداد نحو المجلات وبنوع خاص إلى الفن الأدبي الأكثر تلاؤماً مع المجلة وهي الأقصوصة. فنحن إذن مدينون لهذا الواقع جزئياً برواج المجلات في الولايات المتحدة من جهة وبغزارة إنتاج الأقصوصة في اميركا في القرن التاسع عشر من جهة ثانية – وبشكل خاص أقاصيص الكاتب ادغار بو[1].

على أنه إذا كانت القوانين تنص على وجود حق المؤلف وتحدد مدتها فما كانت دائماً لتضع نظاماً للتمتع بهذا الحق. ففي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تجابه

(1) La remarque est de Fred Lewis Patter dans l'article Short Story de l'Encyclopaedia Britannica.

في دعاوى كثيرة مؤلفون وناشرون وبنوع خاص في أمر حماية كل من الفريقين ضد المطبوعات «القرضية» (الاميركية أو الهولندية في الغالب).

هناك نوعان من الأنظمة لدفع حقوق المؤلف: الأول يكون بدفع مبلغ مقطوع والثاني يكون بدفع مبلغ نسبي من المبيعات، ففي الأول ينال المؤلف دفعة واحدة مبلغاً من المال يتخلّى بموجبه للناشر عن حقوقه كافة مهما أصاب مؤلفه من نجاح لاحق. أما في الثاني يكون الدفع حسب النسبة المئوية فيحصل فيه الكاتب على جزء من المبيع الصافي لكل كتاب. ويتدرج هذا الجزء من 5٪ للكتب العلمية إلى 12 و15٪ للكتب التي تصيب نجاحاً. وتلحظ بعض العقود نسبة مئوية تصاعدية حسب حجم المبيع. بالإضافة إلى ذلك يقوم الناشر عادة بإعطاء المؤلف سلفة أو أكثر ككفالة لعدد معيّن من الكتب وفي أوقات محددة (إنزال الكتاب إلى السوق إلخ...).

وبين هذين النوعين صيغ لا حد لها من الاتفاقات الممكنة. يمكن أن نذكر على سبيل المثل العقد الذي أنجزه بالزاك مع HETZEL هتزيل وPAULIN بولين وDUBOCHET دوبوشيه وسوش لنشر «المهزلة الإنسانية». وكان نموذجاً لعصره. وينص الاتفاق على أن يحصل بالزاك على 50 سنتيماً (وهذا كان كرماً) عن كل واحدة من الـ60000 نسخة لتلك الطبعة (عشرون جزءاً يطبع من كل منها 3000 نسخة) فيكون المبلغ إذن 30000 فرنك. ولكن إذا كان 15000 فرنك يجب أن تدفع نقداً، وهذا ما حصل فإن الـ15000 الأخرى ما كان لبلزاك أن يقبضها إلاّ بعد تصريف ثلثي النسخ وهذا ما لم يحدث أبداً. واضطر بالزاك فوق هذا أن يعيد إلى الناشر من أصل الـ15000 فرنك التي قبضها أكثر من 5000 فرنك بدل تصحيحات. وفي الواقع إن تصحيحات الكاتب على التجارب المطبعية متى تعدت حداً ما تكون على نفقة الكاتب وبالزاك كان يشطب ويصحّح الكثير.

إن تطوّر الإذاعة والتلفزيون وعقد اتفاقات دولية قد أعطت أهمية متزايدة لحقوق الاقتباس والترجمة التي يتقاسمها بشكل عام المؤلف والناشر. إذن فإن عقداً لنشر مؤلف ما يتسم أكثر فأكثر بطابع اتفاق بين رأس المال والعمل. وكثيرة هي

البلدان التي شعرت بضرورة ضمان حقوق العمل كما يحصل في بلدان أخرى بواسطة تشريع مناسب. ومع ذلك فإن التعسفات هي كثيرة والعقود الفاضحة بالاتفاق هي أيضاً متكررة. فمن التهور إذن اعتبار مهنة الأدب كوسيلة سهلة للاثراء. وفي فرنسا نادراً ما يصل المبيع الإجمالي لكتابٍ ما إلى عشرة آلاف نسخة: أي أقل من 4٪ من المجموع. وإذا توصل روائي إلى بيع عشرين ألف نسخة من أعماله كل سنة فهو يعد أمراً استثنائياً. غير أن الدخل الحاصل من هذا المبيع (إذا أسقطنا الضرائب، ذلك أنه يفرض على حقوق المؤلف ضريبة نسبية وأخرى إضافية تصاعدية) يبلغ المائة فرنك في الشهر وهذا بكد عنيف (إذا نشرت روايتان في السنة كحد أوسط) وبدون أية استفادة من التشريع الاجتماعي. ونعطي مثالاً آخر: إذا حمل روائي شاب مخطوطة إلى ناشر متصوراً أنه سيحقق ربما مقدار عشرة آلاف فرنك بفضل مؤلفه فهناك احتمال بأن يحقق مشروعه أقل من الاحتمال الذي يعطيه إياه شراء عشر ورقات من اليانصيب الوطني.

هناك جمعيات من مختلف الأنواع تدافع عن حقوق المؤلفين و«جميعة أهل الأدب» هي إحدى الجمعيات الأكثر احتراماً وتأسست عام 1838، وهي توحد جهودها مع الجمعية النافذة «جمعية الكتّاب ومؤلفي وناشري الموسيقى». وفي انكلترا يعود أمر الدفاع عن أصحاب الحقوق إلى «جمعية المؤلفين والمؤلفين المسرحيين والموسيقيين» المؤسسة عام 1884 ويقابل هذه الجمعية في الولايات المتحدة «اتحاد المؤلفين في اميركا» المؤسس عام 1912. وهناك جمعيات من هذا النوع في جميع البلدان، وفي بعض البلدان – الدول الشيوعية طبعاً ولكن حتى في فرنسا – نقابات للكتّاب. إن مطالب الكتاب تهدف أكثر فأكثر إلى الاعتراف بشرعة اجتماعية.

وأكثر ما يقرب من شرعة اجتماعية في فرنسا هو مشروع «صندوق الآداب» الذي ناقشه مجلس النواب والكتّاب طول سنوات. أما صندوق الآداب الذي أُنشيء فهو بعيد عن تحقيق الآمال التي عقدت عليه، ولكن بنيته بحد ذاتها القائمة على نوع من الضمان الاجتماعي المتبادل تجعل منه مؤسسة مدعوة إلى لعب دور مهم في

المستقبل. أما تمويله فتؤمنه إسهامات الدولة والناشرين وبعض النسب المقتطعة من حقوق المؤلف.

والأديب الذي لم تعاونه السحوبات المطبعية الكبيرة والذي لم ينتفع من رعاية الآداب بجائزة والذي لم تثره بعض الاقتباسات السينمائية ليس أمامه، حالياً، إذا رفض المهنة الثانية سوى اختيار محدود للحل. وأبسط الحلول هو تأمين الراتب. ويكون بوجه عام نتيجة عمل في الصحافة أو في خدمة دار نشر كقارىء ومراجع ومستشار أدبي. وهناك أيضاً نصف راتب لجماعات المؤلفين المرتبطين ببعض الناشرين بعقود طويلة الأمد والذين يعتمدون في عيشهم على السلفات. وعدا الأعمال المذكورة هناك تشكيلة من أعمال أدبية دقيقة - كالاقتباس والترجمة والكتب الوثائقية - التي تستفيد من كونها تسند إلى اختصاصيين أصبحوا للأسف نادرين ومتطلبين أكثر. ووراء هذا يوجد ميدان الأدب الغذائي الواسع أو ميدان الـpot-boilers كما يقول الانكليز. ولها دورها الرفيع بنوع خاص في القصص البوليسية أو رواية المغامرات. ولها أيضاً بشاعتها. إن الأدب الغذائي الذي يعد في «مصانع» يمكن أن يوفر عائدات محترمة «لملتزمي الأدب» هؤلاء الذين كان الكسندر دوماس الأب مثالاً لهم غير أنهم اليوم أكثر انتشاراً من ذي قبل. وهنا يجد عملة القلم المعروفون «بالمساعدين» عملهم بكتابة ما يوقعه الآخرون أو ما ينشره بأسماء مستعارة مشوقة تجار هذا الأدب الدوني من روايات غرامية يشبع بها تسعة أعشار من الناس جوعهم إلى المطالعة.

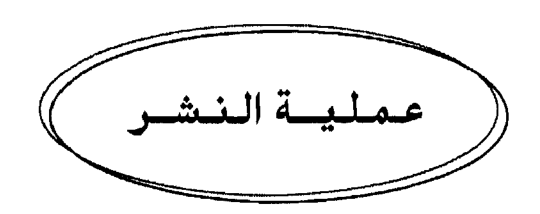
وهكذا نصل إلى أدنى مستوى لهذه الجماعة الأدبية المختلة التوازن بشكل مثير لأنها لم تستطع أن تجد بعد وضعها الاجتماعي والاقتصادي خاصة في الدول الحديثة. ولن نستطيع تحديد الأسباب الأساسية لهذا الاختلال إلاّ بعمل طويل من التحليل. إن فحص نظام التوزيع يدلنا على الأقل على بعض المسائل التي يمكن أن نعالج بها الأمر.

# القسم الثالث

# التوزيع



الفصل الخامس



# عملية النشر

## I ـ النشر والخَلق

يجب ألاّ نخلط بين تاريخ النشر وتاريخ الكتاب. فهذا الأخير، مطبوعاً أو لا، يبقى الأحدث والأوسع انتشاراً بين الوسائل المعتمدة لبث أثر أدبي، لكنه ليس الوسيلة الوحيدة. فالمسرح، مثلاً، يبرهن إمكانية البث، حتى في مجتمع لا يكتب (راجع، في هذا الشأن، كتاب دوفينيو «سوسيولوجيا المسرح»). واليوم، وسائل السينما والإذاعة والتلفزيون، تعطي البث المرئي والمسموع فعالية أقوى من فعالية البث المطبوع.

فالثابتة الدلالية لكلمة «طبع»، هي في الوضع في موضع مغفل. وكانت تعني، في اللاتينية، رفع تمثال إلى مكان عال، أو الاعلان عن زواج، أي إعلام أيّ شخص معلوم ومجهول، عن عمل، بطبيعته، خاص وفردي. وأقدم استعمال للكلمة، كما ورد في موسوعة «ليتريه»، يعود إلى القرن الثامن عشر، ويعزى إلى ممتلكات الأثاث، في معنى «البيع بالمزاد العلني».

وهو هنا، في هذا «البيع بالمزاد العلني»، الهتك الفظ لسرّ الخلق والابداع، على ضوء مجهول في ساحة عامة. وثمة، هنا، عنف «بالتراضي»، وهرطقة «شرعية»، وصدمة للرهافة العامة، تهيمن عليها جميعها اعتبارات ماديّة: فعملية النشر التجاري لأثر مسلوخ من عمق الذات، هي عملية فيها الكثير من التعهّر، أو «بيع الجسد»، كما كان يقول بلوت.

ولكن، من جهة ثانية، طبع الأثر، إتمام له، ضروري، في وضعه لدى الغير. ولكي «ينوجد» الأثر، فعلياً، ظاهرة مستقلة وحرة، ومخلوقاً حياً، يجب أن ينفصل عن «خالقه» وأن يشق لنفسه طريقاً بين الناس، وهنا، رمزية «العروض الأولى» في المسرح والسينما، ورمزية «افتتاح» معارض الرسم. فالرسام، في حفلة الافتتاح، يحرّم على نفسه أية لمسة تجميلية في لوحة، ويتخلى عن حقوقه على لوحته، ويعلن ولادتها عارضاً إياها في أعلى متكإها.

وفعلاً، ثمة، في الأمر، عملية ولادة، لا يقل عنفها الموجع عن عملية التوليد الطبيعية: من الضغط (المغص)، إلى الانفصال المؤلم، إلى إيجاد مولود جديد. ومع الاحتفاظ بالنسبة الطبيعية، ثمة قرابة وثيقة بين دور الناشر ودورالطبيب المولّد: صحيح أنه ليس واهب الحياة، ولا المخصب والواهب من فلذته، إنما، بدونه، لا يمكن «توليد» الأثر المحبول به والواصل إلى آخر حدود المخاض.

وهنا، بالذات، الطابع الأساسي لعملية النشر، طبعاً، ثمة غير طابع، ولكي يكتمل التشبيه، نقول إن هذا «هو مستشار أثناء «الحمل»، ويحكم على إبقاء الأثر أو إجهاضه، فيكون بذلك، في الوقت نفسه، مشرفاً على «الصحة العامة»، ومربياً، وموجهاً ومرشداً و... بياعاً.

## II ــ التطور التاريخي

الناشر، شخص مُحدَث في تاريخ المؤسسات الأدبية. إنما، منذ العصور الخوالي، كانت ثمة وسائل عديدة لنشر الكلمة المكتوبة، وانتشار الآثار الأدبية. وغالباً ما كان لنشر الكلمة المكتوبة. وغالباً ما كان المؤلف نفسه يقوم بهذه المهمة، فيقرأ بنفسه كتاباته أمام جمع، وهي ظاهرة – حتى بعد ظهور المطبعة – بقيت دارجة لاختبار الأثر الأدبي أمام جمهور محدود. ولعل أقدم الشواهد على ذلك، ما كان لدى «اليوميوري»، أسلاف الصحف اليابانية، إذ كان محرروها، بعد كتابتها، يبيعونها في الشوارع العامة، مرددين منها، عالياً، مقاطع رئيسية.

إنما، منذ القديم، كان ة اختصاصيون في أمور النشر. أقدمهم، أولئك «الرواة» المتجولون يرددون – شفهياً – آثاراً تقليدية مألوفة على طرافة، فكان ذلك، شكلاً، وإن محدوداً[1]، من أشكال النشر.

ولكن، لم يتخذ الموضوع طابعه الجدي والعملي، إلا بعد ظهور «الكتاب»، وإن مخطوطاً. ففي أثينا، منذ القرن الخامس، وفي روما، منذ عصرها الكلاسيكي، كانت معروفة محترفات «الناسخين» الذين كان متمولون يكلفونهم نسخ المخطوطات، لتباع النسخ، بعدها، في «المكتبات». إذاً، منذ ذلك الوقت، وصناعة الكتاب معروفة، وتجارته مألوفة. أما عدد النسخ، فلم يكن يتجاوز المئات المعدودة، إنما كانت تلك، نواة حقيقية لعملية النشر. وهنا، أمر لافت: استعمل الرومان كلمة «نشر» في لغتهم، وهي كانت تعني، لديهم: «وضع»، أو «ولّد»، وهو المعنى الموجود لدى فرجيل وأوفيد. وما إلاّ، بعد نصف قرن، حتى صار يعني «نشر» الكتاب، بمعنى انتشاره في الناس.

إذاً، كما دائماً، الفكرة سبقت الوسائل العملية، التي لم تظهر مطواعية إلاّ بعد 14 قرناً. ومع ظهور المطبعة، تركز الموضوع على النشر «المغفل»، أكثر مما على عملية الطبع. من هنا، إمكانية التفكير بأن عملية «نشر» التوراة، كانت أحد العوامل الرئيسية في ثورة الإصلاح.

وكانت عملية النشر هذه، عاملاً مهماً في انتشار اللغة المحكيّة. إذ كان الناشرون الأول، ناشرين مولّدين. من هنا، يعود الفضل الأول إلى كاكستون، الذي كان أول من نشر، لشوسر وغاور ولايدغيت ومالوري وآخرين من الأدباء القدامى، فأحياهم من جديد ووضعهم على المسرح الأدبي، مما كان مستحيلاً لهم لو بقيت آثارهم مخطوطة.

---

(1) و«المحدود» هنا، يعني الشكل، لا العدد الذي قد يتجاوز قراء كتاب مطبوع، لأن هذا الأخير يحتاج مكتبة ومكاناً، فيما لا يحتاج الراوي أكثر من ساحة ضيقة.

إلى هذا، كان الناشرون الأوائل، رجال أعمال، تدل على ذلك، نوعية الكتب «الرائجة» التي كانوا يسعون إلى «إصدارها». من هنا، إن كتب الفروسية، التي كانت سريعة الرواج في الأوساط الارستقراطية، كانت الأكثر وروداً في منشورات كاكستون. بعده، ظهر ونكن ده وورد، فأنشأ في شارع «فليت»، محلاً لبيع الكتب، كان أول «مكتبة» في انكلترا، بالمعنى العصري للكلمة.

ولم تحلّ نهاية القرن الخامس عشر، حتى كانت انتشرت المؤسسات التجارية الكبرى، كما مؤسسة أنطون كوبورغر، الناشر النورمبرغي الذي كان يملك 16 محلاً للبيع، ولديه وكلاء معتمدون في غير منطقة، أو كما مؤسسة آلدو مانوزيو في البندقية.

في القرن السادس عشر، انتشرت في فرنسا مؤسبة إتيان، وفي هولندا مؤسسة بلانتين ومؤسسة إلزفير. وكان لهولندا، حتى القرن الثامن عشر، دور مهم جداً في السوق العالمية للكتاب[1]. وتعممت الظاهرة، فتكاثرت تعاونيات الناشرين التي كانت تتأثر غالباً بالعوامل السياسية لا التجارية البحتة.

إزاء هذا التوسع، كان للناشرين «الكبار»، بعدما ابتلعتهم اهتماماتُ التوسّع تضخّم صناعتهم، أن يستعينوا باختصاصيين في تسويق بضاعتهم، ينتدبونهم كلياً أو جزئياً في أمورهم التجارية.

يومها، ولد ما صار يسمى، في ما بعد، «المكتبي» (صاحب المكتبة). وفي النصف الثاني من القرن السادس عشر، لم تعد كلمة «مكتبي» تنطبق، كما من قبل، على الناسخ أو بائع المخطوطات، في فرنسا، (بينما في انكلترا بقيت الكلمة على معناها السابق)، بل صارت تعني تاجر الكتب. وفي الفترة نفسها، بدأت تزدهر تجارة الكتب في انكلترا والمانيا.

والواقع، أن لا فارق كبيراً بين المهنتين، بدليل أن شهادة البراءة التي تمنحها السلطات الفرنسية، منذ 1618، تجمع الناشرين وأصحاب المكتبات في جمعية واحدة.

(1) كان ڤولتير يقول: «يربح الهولنديون مليون فرنك سنوياً، لأن الفرنسيين نبهاء».

وحتى نهاية القرن الثامن عشر، يصعب الحكم على أيّ من الاثنين هو المسؤول المعنوي والمالي عن النشر، وأيهما يتحمل مخاطر تثمير الرساميل، أويتصرف بالمعطيات التي قد تضرّ الأثر المطبوع.

عادة، هذا الدور العاق ينتقل إلى رجل المطبعة كذلك، لكن صاحب المكتبة يبقى في الواجهة.

أما في بداية القرن التاسع عشر، فالتشريع النابوليوني حسم الموقف لصالح مفيد ثالث، هو «الناشر المسؤول»، وهو موازٍ للمدير المسؤول في الصحف الفرنسية.

ولكن، في هذه الفترة، كان مرّ أكثر من نصف قرن على انوجاد شخص الناشر، وهو الملتزم الذي - في قصره صاحب المطبعة على المهمة التقنية، وصاحب المكتبة على المهمة التجارية - يأخذ بادرة النشر، وينسّق أمورها وفق متطلبات المبيع، ويناقش مع المؤلف وسائر المعنيين، ثم - وفي شكل عام - يوجّه عملية النشر حسب سياسة عامة للمؤسسة. وفي معنى آخر، يذوب الاستغلال المالي في الاستغلال الفني التقني.

هذا الذوبان، تفسّره الناحية الاقتصادية والسياسية والثقافية للبورجوازية. وهنا، لا يعود الأدب تفرّد القرّاء - فالبورجوازية المرفّعة توجب أدباً على مستواها: إذ الجمهور القارىء يزداد عدداً، فيما تتنوع الثورة في أذواقه: من روايات واقعية أو عاطفية، إلى قصائد رومنطيقية أو سابقة للرومنطيقية، وهي «أصناف» تطبع عدداً مرتفعاً، ولها، بالتالي، انتشار واسع، مما يوجب تمويلها رصداً مهماً للنظام الاقتصادي المالي الذي يتجلى ازدهاره في سائر فروع النشاط الصناعي والتجاري.

من هنا، إن صدور «پاميلا» ريتشاردسون، نموذج الرواية الانكليزية، هو، في 1740، مثال شاهد للناحية الرأسمالية مطبّقة على النشر. فريتشاردسون كان نوعاً من الناشر الرسمي للحكومة البريطانية، ورئيس جمعية المكتبيين. وكان لاثنين من زملائه في لندن:

ريفنغتون وأوسبورن، أن انضما إليه وشاركاه في طبع مجموعة «رسائل نموذجية» لـ«السكرتير المثالي»، موجهة خصيصاً إلى السيدات البورجوازيات. كان ريتشاردسون، بموهبته في الكتابة، يكتبها بنفسه. وهذا هو النموذج الحي للنشر العملي النفعي. من هنا، وبسلسلة من التحولات، استطاعت عبقرية ريتشاردسون أن تصدر «باميلا»، رواية الرسائل التي ولّدتها بادرة غير أدبية لمجموعة من صناعيي الكتاب وتجّاره.

على هذا المنوال بالذات، ما زالت، حتى اليوم، دور نشر كثيرة تتّبع المنحى نفسه، وبينها، مثلاً: جون موراي الذي رافق تصاعدية الرومنطيقية البريطانية. بينما في فرنسا توزعت الظاهرة بين المطبعة، كـ«بلون» مثلاً، والمكتبة كـ«هاشيت». ولا يزال، حتى اليوم، يوجد طابعون ناشرون، وأصحاب مكتبات ناشرون.

خلال النصف الأول من القرن العشرين، كان لعملية النشر، في فرنسا خصوصاً، أن تعرف تحولاً أخيراً موازياً لسقوط الرأسمالية وتحرك الجماهير. فكان لكثير من الناشرين - إزاء ارتفاع تكاليف الاستثمار التجاري البحت - أن سلموا التفاصيل إلى مؤسسات متخصصة كدار «هاشيت» أو دار «شي». وما زال من التسرّع التكهّن بتأثير هذا «التسليم»، على التطور اللاحق لعملية النشر.

## III ـ عملية النشر

في تقليصها إلى عمليات مادية بحتة، يمكن اختصار عملية النشر في: الاختيار، الصناعة، التوزيع. وهي ثلاث عمليات منفصلة، إنما مترابطة في ما بينها عملياً وحيوياً؛ حتى تشكل دورة هي كل عملية النشر.

تلك الثلاث، تقابلها على التوالي كل من الخدمات الثلاث الأساسية التي لدار النشر: اللجنة الأدبية، مكتب الصناعة، والقطاع التجاري. والناشر، هو الذي ينسق في ما بينها، فيبوّبها ويتحمل مسؤولياتها. وحتى لو كان الناشر مغفلاً، وسياسة دار النشر تحددها هيئة إدارية، يجب أن يكونتة شخص فرد - مدير، أو مستشار أو إداري موظف - ليعطي إلى عملية النشر الطابع الشخصي الضروري لها والملحّ.

والناشر يبقى ناشراً، حتى لو كلّف، بالأمور التقنية، اختصاصيّين في الاختيار والصناعة والتوزيع. فالمهم أن يحافظ على المسؤولية المعنوية والتجارية للمجموع العام.

فالمشكلة الوحيدة في عملية النشر، هي في إيجاد واقع شخصي لدى الحياة الجماعية، وكل واحد من الأمور التقنية أعلاه، يوازيه نموذج من العلاقات القائمة بين الفرد والمجموعة.

فالاختيار يفترض أن الناشر (أو مندوبه) يتمثل جمهوراً معيناً، ويختار، بين ما يتقدم له من مخطوطات، المناسب أكثر، لهذا الجمهور. ولهذا التمثّل، طابع مزدوج ومتضادّ، إذ فيه، من جهة، حكم واقع على ما يفضله ذاك الجمهور، ليشتريه، ومن جهة أخرى، حكم قيمي على ما يجب أن يكونه ذوق هذا الجمهور، إنطلاقاً من معطيات النظام الجمالي الخلقي للجماعة الإنسانية التي تجري العملية في بوتقتها.

من هنا، حول كل كتاب، هذا التساؤل المزدوج، الذي لا يجاب عنه إلاّ بافتراض مساوم: هذا الكتاب، هل هو تجاري؟ وهل هو جيّد؟

اليوم، بين عروض المؤلفين ومقتضيات الجمهور الذي يراها تناسبه، لم يعد الناشر المعاصر يقتصر على اتخاذ دور الموفّق. بل يحاول التأثير على المؤلف، باسم الجمهور، وعلى الجمهور باسم المؤلف، أي يقيس مؤلفاً وقارئاً يناسب واحدهما الآخر.

فالأفضل، للناشر، أن يوفّق بمؤلف متتالي الإنتاج، لأن الخطر ومصروف إطلاقه، يتكبدهما مرة واحدة، ثم يشتهر المؤلف، فيكمل إنتاجه حسب النموذج الأول الذي أطلقه. هكذا، مرتبطاً بالناشر في عقد طويل الأمد، يدخل المؤلف في حظيرة الناشر، التي – بجماعيتها الشاهدة – تطبع دار النشر بنفسه وأسلوبه، وهي (الحظيرة) يكوّنها الناشر نفسه (جوليار)، أو أحد مستشاريه (جان بولان لدى غاليمار). وتلك الحظيرة، بفضل لجنة القراءة لديها، (وأكثرها من المؤلفين)، تحدّد الاختيار، وقد تكون سبباً في إطلاق كتّاب جدد تجد فيهم نواة عبقرية.

من جهة ثانية، يؤثر الناشر على الجمهور في إيثاره نوعاً من العادات، تتخذ شكل تقليعات، أو موجه لكاتب معيّن، أو تضوئة على شكل من التفكير والأسلوب ونوع الكتابة. وأقدم هذه «التقليعات» الأدبية التي أطلقها ناشر، هي «البايرونية»[1].

وثمة ظاهرة مكسبة، هي الأخرى: إصدار السلسلة المتخصصة ذات الوحدة في الإدارة والإخراج والتوجيه، فهي، من جهة، تؤقلم المؤلفين في بوتقة واحدة من النمط التأليفي، ومن جهة ثانية ترضي رغبة محدّدة، غير محدودة، وحاضرة أبداً في أذهان القراء. وهو هذا، حال السلسلة الصفراء لدى غاليمار، أو سلسلة «اليوميات» لدى هاشيت. ويسري ذلك على نشاطات العمل الجماهري بين القراء والمؤلف، ما يعطي الكتاب طابعاً خاصاً، وهذا، يسري في سهولة على الأنواع الأدبية اللافتة، كالرواية البوليسية، أو ذات الطابع العلمي، أو الروايات المشوّقة، وهي الملحوظة مبيعها من أصدائها في المجلات المتخصصة، والأندية والمنشورات. من هنا، خلق عقيدة للنوع الأدبي وجمالية، وخلق الرابط بين المؤلف وجمهور قرائه.

من كل هذا، إنّ كل عملية اختيارية تفترض «جمهوراً نظرياً»، لأجله وباسمه يكون «الاختيار»، كما تفترض نموذجاً من المؤلفين المؤهلين لتلبية رغبة ذاك الجمهور. إذن، كلّ اللعبة الأدبية التي يديرها الناشر، تدور في حلقة مقفلة بين هذين الفريقين المحدّدين سلفاً.

وهنا، يلعب التصنيع دوراً مهماً، إذ، منذ بداية الدراسة الأولية حتى نهاية التصنيع، يجب التفكير في «نوعية الجمهور». فغير سواء أكان الموضوع حول كتاب ترف مخصص لبضع المئات من هواة جمع الكتب، أم حول كتاب شعبي رخيص الثمن، إذ يختلف الورق والحجم ونوع الأحرف في الطباعة وكثافة الأسطر في الصفحة الواحدة، والرسوم والغلاف وخاصة عدد النسخ المطبوعة. فمنذ البدء، يحسب الناشر

---

(1) البايرونية، تقليعة أطلقها صدور النشيدين الأولين لشايلد هارولد اللذين طلبهما الناشر جون موراي لجمهوره الرومنطيقي. ولم يعد بايرون قادراً، بعدها، على التخلص من تلك النفحة، التي دفعه إليها الناشر، والتي لم يعد ينشر له إلآها، إذ كانت تناسب جمهوره وينتظرها.

حسابه حول «العملية» التي يعتزم القيام بها، خلال القيام بالاختيار: هل هـذا الكتـاب لهذا الجمهور أم ذاك؟ من هنا تختلف مواصفات طباعته وإصداره.

وعدد النسخ، هو، أكيداً، أبرز هذه الـمواصفات. فإذا كان محدوداً، تزيد مصـاريف الطباعة ( ن الـمخطوطة، التنضيد، التصحيح، الإخراج، الطباعـة)، مـا يزيـد في ـن مبيعـه فيخف جمهور قرائه. أما إذا كان كثيراً، فهو يخفف من الـمصاريف و ن مبيع الوحدة. مـن هنا إن كتاباً أدبياً ليس رابحاً إذا طبع منه أقل من 6000 نسخة وبيع منها 2000 على الأقل.

أما سائر الـمواصفات، فلا يدخل فيها فقط حجم الجمهور النظري، بل كذلـك طبيعته ورغباته وميوله ونفسيته. من هنا إن استعمال الغلاف الـملون، ظاهرة أتـ مـن اميركا، على الناشر أن يعرف كيف يختار الـمؤثرات ليجلب القارىء لشـراء الكتـاب. وبالفعل، إذا كان رسم الغلاف موفقـاً، يكـوّن نموذجـاً للنقـد الأدبـي ويعكـس تحليـلاً سيكولوجيّاً جمالياً يحدّد ذوق الناشر. وهنـا نشـير إلى أهميّـة عنـوان الكتـاب والشـرط الذي درج عليه فرنسـا بطبـع عنـوان الغـلاف منفصـلاً عليـه، وثـمة أهميّـة كـبرى للتعريف بالكتاب على غلافه الأخير أو على إحدى صفحات غلافه الأربع.

هذه هي فوائد السلسلة التي يتحدّد هيكلها وعدد نسخها منذ بدء الاختيار.

ويبدو هنا أن عملية التصنيع، بالنسبة إلى الناشر، تكمل عملية الاختيار، وتبلـور شكل الكتاب. لذلك فالناشر يترجم عمليـاً، وبقراراتـه الـماديّة، الـموازنة الـتي، منـذ البدء، حاول إقامتها بين من يفترضهم من الكتاب وما يفترضه من الجمهور.

تبقى عملية التوزيع، وهي أساس البيع، والكميّة الـمفترض أن توزع مجاناً. فالبيع أساسي وضروري ليكون العمل الأدبي مكتملاً. ولاحظ بايرون، ذات يوم، أن إرغـام شخص مجهول على أن يخرج مالاً من جيبه (وهي بادرةلـم تكن قطّ عفوية ولا عبثيـة) ليشتري كتاباً، هي هي البادرة التقديرية الحقة للكاتب، وهي هي علامة قوته[1].

(1) من الـمتعارف عليه، أن يضرب سعر الكلفة، للنسخة الواحدة، لدى خروجـه مـن الـمطبعة، برقم يتراوح بين 3 و5، ليكون رقم سعر الـمبيع مؤاتياً للناشر.

في البلدان الرأسمالية، يشكل التوزيع أدق عملية في ظاهرة النشر التي تؤوب إليه ، كالمسرحية إلى حل عقدتها. ففيه الفشل أو النجاح. وفي المبلغ المرصود لإصدار أي كتاب، تشكّل مصاريف التوزيع نصف ن المبيع.

وثمة أمر مربك للناشر: إيجاد الجمهور النظري المفترض، وملامسته واقعياً، إذ هو، منذ البدء، يهيىء له ويعمل، ويستخدم، لأجل ذلك، عدداً من الوسائل الإعلانية.

تسهل هذه الأخيرة، إدراج اسم الكتاب في لائحة دورية، كما عادة في كبرى الدوريات، التي، منها، يعرف أصحاب المكتبات ما صدر حديثاً. وربما عمد الناشر إلى تزويد أشخاص مسافرين بنسخ نماذج، أو إلى إعلانات في الصحف (مما يكثر في أميركا أكثر من فرنسا وانكلترا)، كأي إنتاج تجاري آخر[1]، يتوجه الاعلان عنه إلى المستهلك مباشرة. (وقد يعمد الناشر إلى طريقة الملصقات، كأي بضاعة استهلاكية أخرى).

أما سيّئات الوسائل الإعلانية التقليدية، فمنها أنها تتوجه إلى الجمهور كله لا إلى الذي يريده الناشر. إذ بين 1000 قرأوا الاعلان، قد لا يكون إلاّ 10 أو 20 يُفترض أن الكتاب يهمهم، فيما الألف جميعهم، يهمهم إعلان عن نوع صابون أو صنف طعام جديد.

فالإعلان، لكي يكون فعّالاً ويعود بالفائدة المرجوّة، يجب حصره بالعشرة أو العشرين شخصاً الذين قد يؤثر فيهم الاعلان. لكن الصعوبة، أن هؤلاء «المعنيين» بالتأثير، قد يكونون 100 أو 200، وأن الكتاب الذي يعجبهم، قد لا يعجبهم، بالضرورة، الكتاب الذي يليه. وهنا، نعود إلى الطابع المحدود والشخصي في عملية النشر. وهكذا، تتضح أفضلية الاعلان غير المغفل، وخاصة أفضلية المقالات الصحافية الموقّعة.

---

(1) تشير الموسوعة البريطانية إلى أن الناشر الاميركي يعتبر مصروف الاعلان 10٪ من الكلفة. أما في انكلترا، فالرقم لا يتعدى 6٪ وفي المانيا 3٪.

هذه الأخيرة، قد يكتبها محرر، في جريدة، مهمته نشر جديد المطابع، أو ناقد أدبي له رصيد من القرّاء يتتبعون مقالاته وتوجيهاته.

إذاً، ثمة أهمية خاصة للدعاية الصحافية. وعلى كل كتاب مرسل، أن يحوي، إلى إهداء بخط المؤلف، ورقة تختصر مادة الكتاب (مع ميل إلى تفخيمها). فيعمد أكثر الصحف إلى إدراج هذه «الورقة»، وإضافة توقيع المحرر في نهايتها. لكن صحفاً أخرى، تكلف ناقدها الأدبي كتابة مقال موضوعي رصين. وهنا طموح الناشر، أن يحصل على هذا المقال، لأن الناقد الأدبي لا يمكنه أن يكتب أكثر من 200 مقال نقدي في السنة، لذلك يكون إهمال الكثير من الكتب التي ترد إلى الصحف.

وما همّ ألا يكون المقال إيجابياً، فالمهم أن يحكى عن الكتاب. وتقريظ الكتاب، كما تهشيمه، يبقى مفيداً. ورُبّ نقد لاذع جداً للكتاب، عاد بالفائدة العظمى على الناشر.

التلفزيون، هو الآخر، بطابعه المباشر والشخصي، أوجد نوعاً من النقد العظيم الفائدة، إذ سمح للمؤلف أن يخاطب جمهوره وجهاً لوجه. ولاحظ الإحصائيون أن الكتاب الذي يظهر مؤلفه على الشاشة، يرتفع مبيعه، في الساعات القليلة التالية، بنسبة ملحوظة جداً.

إلى كل هذه الوسائل الإعلانية، تضاف تلك التي تعتمد التعيين، مثلاً: كتاب الشهر، أو الجائزة الأدبية. وغالباً ما يذكر اسم الجائزة أو كون الكتاب صار «كتاب الشهر»، على الشريط الذي يزنّر غلاف الكتاب.

ثمة، أيضاً، وسيلة أخرى، إنما على بعض دقة: نشر الكتاب في جريدة أو مجلة، مختصراً أو على حلقات. و«الدقة»، هنا، تكمن في براعة تقديم التلخيص أو الحلقات، دون أذية بيع الكتاب في ما بعد[1].

---

(1) أبرز مثال على ذلك، الماجور تومبسون الذي غنم كثيراً من نشر كتابه فصولاً في «الفيغارو».

جميع هذه الوسائل الاعلانية، تهدف إلى واحد: ربط هذا «الجمهور النظري»، بمجموع السكان. والمرتجى، طبعاً، يكمن في تكوين هذا الجمهور، والمحافظة عليه. وهنا أهمية نوادي «الكتاب» التي تبقي جمهورها وتزيده، في خدمة الكتاب، فلا يستطيع القارىء، بعدها، التفلت.

وهو هكذا، الأمر في البلدان الموجهة، وخاصة الاشتراكية. ففي الاتحاد السوفياتي، مثلاً، لا يكثر «المرتجع»، لأن الناشر يؤقلم العرض مع الطلب والطلب مع العرض.

أما في البلدان الرأسمالية، فوضع الناشر أدقّ، لأن الأمر يفلت من يده فور خروج الكتاب إلى السوق. وعملية البيع تسيّرها، تلقائياً، الأمور التجارية للمكتبة. (سنأتي على ذكرها، لاحقاً). عندها، يصير الكتاب مسيّراً كما تلك الصواريخ الموجهة التي كان بعضها يقع قبل تناوله سيره، وبعضها الآخر يخرج عن مراقبة المسيّرين «تحت» فيتخذ طريقاً تياهة. من هنا أن أكثرية الكتب المطبوعة (في فرنسا: 60 إلى 70٪ من الإنتاج) تسقط قبل أن تبلغ حجم المبيع الرابح، ولا يمكن الناشر أن يفعل شيئاً. بينما، على العكس، ثمة كتب تتخطى التصورات المطروحة، بأشواط. ورقم المبيع، يتراوح حسب رقم وسط يعدّله الناشر (هو، في فرنسا، إجمالاً، 100 ألف نسخة). بعد هذا الرقم، لا يعود على الناشر إلاّ الإكثار من الإصدار دون هداية.

فقدان الضبط، في هذا، واضح، ويكون لدى تخطي الكتاب رقم «الجمهور النظري» المتوخى، إذ يسري هذا الكتاب في مناطق اجتماعية غير مرتقبة، ولا يمكن التكهن بردود فعل قرائها. فعملية النشر، هنا، ليست خلاقة، إلاّ ظاهراً فقط، لأنها تدور في حلقة مقفلة للمجموعة الاجتماعية نفسها، التي، خارجها، يسقط كل كتاب لا يتأقلم معها. ويحدث أن تقوم، في مجموعة غير مرتقبة، «خيانة إبداعية»، ليست، في أي حال، من عمل الناشر ولا بفضله.

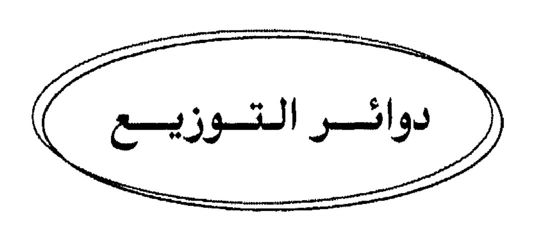
وحتى النجاح، لا فضل فيه للناشر. ففي فرنسا، مثلاً، بين 100 ألف كتاب صادر من 1945 إلى 1955، ما سوى 1٪ تخطى رقم الـ100 ألف نسخة. وليس

للناشر، إذن، في هذا، أي تأثير إيجابي تماماً كعدم تأثير الطبيب «المولّد» الذي قارنّاه به سابقاً.

بل على العكس، قد يكون له تأثير سلبي، لأنه أوجد هذه «المخلوقات»، في بوتقة اجتماعية معينة، ولم يوجدها في سواها، ومن هنا، إنها لا تتمتع إلاّ بحريّة مصطنعة غير طبيعية.



# الفصل السادس




## I ـ حــدود الــدائــرة

لا علاقة مباشرة بين قيمة الكتاب واتساع قرّائه، بل بين وجود الكتاب ووجود قرّائه. مثلما قيمة النقد، لا تقاس بعدد سكان البلد الذي أصدره، بل بوجود هؤلاء السكان الذين يتداولونه.

في أي مدى حيوي يدور الكتاب؟

فوراً، تتبادر إلى الذهن، حدود اللغة وحدود الأميّة. فأول شرطين لاستخدام الكتاب: فهم لغته وإمكان قراءته.

وتشير الإحصاءات إلى أن أكثف الكتل السكنية اللغوية، هي الكتلة الانكليزية (225مليون حوالى 1960)، والكتلة الصينية (210 ملايين)، والكتلة الروسية (179 مليوناً) والكتلة الاسبانية (77 مليوناً) والكتلة الالمانية (63 مليوناً) والكتلة اليابانية (62 مليوناً) والكتلة الفرنسية (47 مليوناً) [1].

داخل كل كتلة، دائرة أدبية مستقلة ذات طابع سياسي ووطني، ولها دائماً الكثافة نفسها.

---

(1) هذا التقدير يتناول أشخاصاً فوق الخامسة عشرة ممن يحسنون القراءة.

وما يقيم، بين الكتل، توازناً آلياً، ظاهرة واحـدة: الترجمـة. وعـودة إلى «فهـرس الترجمة» الذي تصدره منظمة الأونسكو منذ 1950، تضوّىء على أبرز تيارات الترجمة، وهي تندرج في ثلاثة:

1 – التيـار الايديولوجـي، في مجموعـة اجتماعيـة سياسـية واحـدة، ومنـه تنبثـق التيارات النابعة من الكتلـة الروسـية، والـتي تتوجـه إلى الوحـدات اللغويـة الداخليـة في الاتحاد السوفياتي، أو إلى الكتل اللغوية الصغرى في البلدان التابعـة للـمجموعات ذات التأثير السوفياتي، أو إلى الأقليات الشيوعية في سائر الكتل.

2 – تيار الـمنتجين: بين كبرى الكتل الـمنتجة وكبرى الكتل الـمستهلكة. مـن هنا، إن الكتل الانكليزية والفرنسية والالـمانية تضـع، مشـتركة، بـين 10٪ و20٪ مـن نتاجها الأدبي.

3 – تيار التوازن بين مناطق الضغط العالي الأدبي، ومناطق الضغـط الـمنخفض الأدبي. فالأولى هي الكتل الكبرى الـمنتجة الـمذكورة أعـلاه، وخاصـة النـواة اللغويـة الصغيرة العالية الثقافة، والتي قرّاء الأدب فيها يتجاوزون القرّاء العاديين، ويجدون مخرجاً لهـم في الترجمـة (كمـا الحـال في هولنـدا والبلـدان السـكندينافية). أمـا منـاطق الضغـط الـمنخفض الأدبي، ففي البلدان الناشئة الكثيرة الولادات حيث التطور الثقـافي السـريع للسكان، ويوجد حاجة ملحة للقراءة، لا تكفيها كمية الإنتاج الـمحلي (كما الحال في اليابان وأميركا اللاتينية).

أما الحدود الوطنية (وهي لا تتوازى دائماً مع الحدود اللغوية أو الثقافيـة)، فهـي تقدّم، هي الأخرى، أطراً لتوزيع الكتاب. وحتى في البلدان، كما فرنسا، حيـث يكـثر التصدير، ترجمات أو بيعاً مباشـراً للكتـب، تبقـى أكثريـة الإنتـاج محصـورة في السـوق الـمحلية الداخلية. فالـمعاملات الجمركيـة (وخاصـة في البلـدان الـمتنافسة مـن كتلـة لغوية واحدة كما الـمملكة الـمتحدة والولايات الـمتحدة) وفـارق العملـة، تزيـد مـن «بلقنة» الأدب، إنما، حتى القوانين الأكثر ليبرالية، كمـا تصورهـا الأونسـكو، لا تحـل الـمشكلة. فالقانون لا يجد في الكتاب إلاّ بضاعة مادية، ولا يعتبر إلا قيمتـه الصناعيـة.

بينما، في الواقع، يجب اعتبار القيمة الحقيقية للتبادل الثقافي بين محيط معين أو مجموعة معينة. فحسب الهيكلية الاقتصادية الاجتماعية لبلدين، وحسب المكانة التي فيهما للظاهرة الأدبية، يختلف مفهوم كتاب ويختلف استهلاكه.

إذن، يجب درس عملية التوزيع الأدبي، وفق وحدات هي، في وقت واحد، أعمّ وأبسط من الأمم أو الكتل اللغوية التي باتت هيكليات معقّدة. ففي الواقع، لكل مجموعة اجتماعية، حاجاتها الثقافية، إذاً أدبها الخاص. وهذه المجموعة، قد تكون جنساً أو سناً أو طبقة، وبعدها يمكن الكلام على أدب نسائي أو أدب أطفال أو أدب عمال، ولكل واحد منها نظام تعامله الخاص ومؤسساته الخاصة، رغم وجود مجلات نسائية ومكتبات أطفال ومكتبات عمال. وربما انتقل أثر من نظام خاص إلى نظام آخر.

يبقى، أن المجموعة الاجتماعية التي لها الهوية الأدبية الأنقى، هي: المجموعة المثقفة. وكنا رأينا سابقاً، أن فئة «المثقفين» هي في أساس مفهوم الأدب. إذ المثقفون، ولهم طبقة مغلقة، لا يتأقلمون اليوم في طبقة اجتماعية لا في مجموعة اجتماعية احترافية. لذا، يمكن تحديد المثقفين أنهم أشخاص تلقوا زاداً ثقافياً وتربية جمالية متقدمة ليتمكنوا من إطلاق حكم أدبي شخصي، إذ لهم مطالعاتهم ومصادرهم لشراء الكتب. وهذا التحديد، هنا، مفترض لا واقعي، إذ كثيرون من المثقفين لا رأي أدبياً لهم، ولا يقرأون ولا يشترون كتباً، مع أن في إمكانهم ذلك.

هذا الفريق من المثقفين، كان يتلاءم في الماضي، مع الارستقراطية، ثم تجانس، في ما بعد مع البورجوازية المثقفة التي كان معقلها الثقافي: التعليم الثانوي التقليدي. أما اليوم، فهو اكتسب أيضاً وجود العمال المثقفين (وأبرزهم أعضاء الهيئة التعليمية) والعمال الفنانين وقسم (ضئيل) من العمال اليدويين. وهو هذا، ما يمكن أن نسميه «الوسط الأدبي» حيث ينضوي أكثر الأدباء، وأكثر المساهمين في العملية الأدبية: من الكاتب إلى الجامعي مؤرخ الأدب، إلى الناشر، إلى الناقد الأدبي.

هؤلاء الذين «يصنعون» الأدب، جميعهم مثقفون. والعملية الأدبية المثقفة تدور في دائرة مغلقة ضمن ذاك الفريق، كما رأينا ذلك في كلامنا على عملية النشر.

وفي مقابل الدائرة المثقفة، ثمة - ولا نجد كلمة أصح - الدوائر الشعبية التي نقصد بها أشكال التوزيع الهادف قراء تقدم لهم ثقافتهم ذوقاً أدبياً حدسياً، لا حكماً عقلانياً معمقاً، وظروف عملهم ووجودهم تعيقهم عن القراءة، وظروفهم المادية تعيقهم غالباً عن شراء الكتب. هؤلاء القرّاء، هم أحياناً من البورجوازية الصغيرة، لكنهم غالباً من الموظفين والعمال والمزارعين. ولهم حاجاتهم الأدبية بالأهمية نفسها والطابع نفسه والنوعية نفسها التي لقراء الدائرة المثقفة، إنما هذه الحاجات، يرضونها «من خارج»، إذ لا وسيلة لديهم لإبراز انفعالاتهم إزاء المسؤولين عن الإنتاج الأدبي، مؤلفين أو ناشرين. وفيما المكتبة، بالنسبة إلى المثقفين، هي المكان الأنسب للتبادل، فهي، بالنسبة إلى الدوائر الشعبية، مجرد مكان لبيع الكتب(1)، ولا يشتركون فيه باللعبة الأدبية.

[فماذا، بالتفصيل، عن الدائرة المثقفة، وماذا عن الدوائر الشعبية؟].

## II ـ الدائرة المثقفة

نأخذ - استشهاداً - مكتبة متوسطة الأهمية، كما حال آلاف المكتبات في العالم. مجموعتها الفعلية، من 5 آلاف إلى 6 آلاف كتاب، أكثرها من نسخة أو نسختين واحدها. من هذه الكمية، تعرض أربعمائة كتاب في الواجهة، وتبقى 1200 على الرفوف الداخلية. (الإنتاج الفرنسي سنوياً، بين 20 ألف و22 ألف كتاب).

وإذا افترضنا أحوال النشر ممتازة، والمجموعة تتجدد، في المكتبة، باستمرار، لا يمكننا التوقع إلاّ رؤية جزء بسيط من الكتب في المكتبة، وجزء من هذا الجزء، يُقدّم على الرفوف الداخلية للقارىء المشدود للدخول إلى عمق المكتبة، أي المربوط بالعملية التجارية للمكتبة. إذن، من الإنتاج العام، لا يبرز، في مكتبة، إلا جزء الجزء.

---

(1) في مركز العلوم الاجتماعية، لدى «الوقائع الأدبية» في بوردو (فرنسا)، أقيم «جدول القراءة في بوردو»، دل على الوجود الإرائي للدائرتين معاً.

من هنا، إنّ صاحب المكتبة، كما الناشر، يختار مما أمامه من أعمال، ما يجده ملائماً لاستهلاك جمهور محدود. ويختلف عن الناشر، في أن جمهوره واقعي حي، بينما جمهور الناشر نظري مفترض، وفي أن المخطوطة التي يرفضها الناشر، لا تجد النور الأدبي، فيما الكتاب الذي لا يعرضه هو للبيع، يكمل مسيرة وجوده في مكتبة أخرى. وبتعبير آخر، اختيار الناشر «يصنع» الأدب، فيما اختيار صاحب المكتبة تخلق في هذا الأدب طبقات وتدرجات.

وثمة مكتبات كثيرة، كمّيتها، وخاصة نظام تموينها[1]، يتوافقان مع أي نموذج من الطلبات. وإحصاء من 1945، دلّ في فرنسا على 203 مكتبات ذات «تجانس عام». ولم يتغيّر العدد كثيراً منذئذٍ. وهي مؤسسات كبرى تملك كميات وافرة ومتنوعة تستطيع، في حالات استثنائية، أن تتسع لـ100 ألف مجلّد.

ففي فرنسا، تماماً كما النشر، بقيت عملية بيع الكتب حرفية بحتة. بينما في البلدان ذات الهيكلية الرأسمالية (وعلى الأخص انكلترا، والمانيا، والولايات المتحدة)، ثمة تركيز قوي على نوع من الكتب، كما على بازيل بلاكويل في أوكسفورد، مما يستوجب تجميد رساميل كبيرة. أما الدول الاشتراكية، حيث المكتبة مطمئنة من المخاطر التجارية، فخلقت في المدن الكبرى «بيوت الكتاب»، تجانسها (في الحدود الضيقة للكميات المكدسة) تام إلى حدّ كبير[2].

إدارة هذا النوع من المؤسسات، عملية صعبة ومعقدة. فالخطر الكامن في الكميات غير المبيعة، له، في بضعة أشهر من السياسة الشرائية الهوجاء، أن يخفض

---

(1) علاقة صاحب المكتبة بطلب كمية من الناشر، أن يتلافى تكاليف النقل التي تمتص قسماً كبيراً من أرباحه. وثمة مكتبات كبرى ترسل مندوبين يهتمون بالكميات. طبعاً، الأمر غير مطروح للمكتبات المحاذية لمراكز دور النشر، أو التي هي ملك الناشرين أنفسهم. بينما في بعض البلدان (هولندا، الدانمارك، النروج، سويسرا)، ثمة مراكز تصدير وتوزيع، في شكل تعاونيات.

(2) في الاتحاد السوفياتي، دور النشر تملكها الدولة أو النقابات، وأبرز هذه: نقابة الكتاب. ويتركز التوزيع على وزارة الثقافة تنتدب له موظفين يوزعون الكتب على الـ25 ألف مكتبة في الاتحاد السوفياتي، على دوائر البيع وعلى المكتبات العامة.

تماماً قيمة الاعتمادات. من هنا، ومهما كانت أهميتها، على المكتبات الكبرى أن تحافظ على علاقة شخصية مع زبائنها بارسالها لهم، دورياً، لوائح جديدة بآخر ما وصلها، أو باحتكاك شخصي مع الزبون، بفتح أجنحة أو فروع، أو بالسماح لهؤلاء «المقرّبين» من الزبائن، أن «يمحصوا» في أروقة المكتبة[1]. ومن هنا إن المناطق الملائمة لتلك المكتبات المتجانسة، هي المناطق المدينية حيث المحيط الجامعي يخلق حركة ثقافية ناشطة.

أما التوزيع الإقليمي المحصور، فمنوط بالمكتبات المتوسطة الأهمية (في فرنسا، منها، 3500 مكتبة، أي مكتبة لكل 12000 نسمة، وهي إحدى أعلى النسب في العالم[2]. وفي عدة بلدان، قد يرتفع، بعد، أكثر، عدد «مراكز البيع»، لكن المقصود هنا، ما سوى المكتبات ذات السياسة التجارية المستقلة).

لكن هذه الاستقلالية تفترض وجود كميات تؤمن الحركة التجارية، غير كثيرة كي لا تجمّد الرساميل. تلك الكميات، يقررها صاحب المكتبة حسب زُبُنه، نوعاً وكماً. فمنْ واجهة مكتبة، يمكن التعرف إلى محيطها: كلية جامعية، كاتدرائية، كلية ثانوية، مصنع، مسرح...، كما يمكن رسم هيكلية اجتماعية مهنية لكتلة السكان المجاورة.

على أن المكتبة المتوسطة، توجه نشاطها وتحدّه، بالتخصّص. وأبرز مثال على ذلك، المكتبة المدرسية التي في جوار مدرسة: إلى جانب الكتب، تبيع قرطاسية وأدوات مدرسية. وغالباً ما توضع لوائح الكتب في المدرسة، اتفاقاً مع صاحب

---

(1) مكتبة جيبير في فرنسا، نموذج حي لهذه المعطيات التجارية.

(2) تشير نشرة المنشورات إلى وجود 203 مكتبات كبرى، و2611 مكتبة وسطى، و4976 مكتبة صغيرة، عام 1945، وتشير إلى 17 ألف مركز للبيع. ويدل إحصاء من عام 1952، إلى وجود 3535 صاحب مكتبة، يستخدم واحدهم 12 شخصاً، كمعدل عام، و12780 صاحب مكتبة، يبيعون، إلى الكتب، الجرائد. ودل إحصاء رسمي آخر على 7348 مؤسسة تعمل في تجارة الكتاب بينها 5690 تستخدم واحدتها أقل من 6 أشخاص.

المكتبة الذي يعرف، سلفاً، حجم الطلبات ونوعها. والفائدة العملية للمدرسة، من ذلك، أن تجد لوائحها مؤمنة، جميعها، وفي وقت قصير.

التكافلات، من هذا النوع، تكون كلما كان تجاور بين مكتبة، ومؤسسة اجتماعية لها حاجاتها المتواصلة إلى القراءات العملية. وإلى جانب المكتبات المدرسية، ثمة مكتبات تقنية، ودينية وطبية، إلخ...، حيث تتم التبادلات في حلقة مقفلة ضمن مؤازرة ضيقة.

تخصص آخر: المكتبة الفنية، وهي غالباً مكتبة مناسبات. ويمكن تقدير نسبة المكتبات المتوسطة التي تتكل فقط على تجارة المناسبة، بنسبة 7 إلى 8٪، ولا تخضع مكتبات الكتب المستعملة لأي إحصاء، إذ هي متقلبة غير ثابتة. ومكتبات الكتب الفنية، محصورة بمجموعة من الهواة، ومحصورة الاستهلاك، كما سنفصل ذلك لاحقاً.

من هنا، إن إنشاء مكتبات متوسطة، لبيع الكتب الأدبية الجديدة، هو إنشاء لعملية منظمة، أكثر من إنشاء مكتبة ذات الطابع العام. فكل مدينة صغيرة، لها مكتبتها. وفي مقاطعة الجيروند (فرنسا) وحدها، مكتبة لكل 10،000 نسمة من محيط بوردو، ومكتبة لكل 11000 نسمة من كل المقاطعة.

لكن المكتبة المتوسطة، فور خروجها عن إطار القراءات العملية، لا تعود تهمّ إلاّ طبقات اجتماعية محدّدة، لا هي طبقة العمال ولا طبقة المزارعين. وهذا ما لاحظه الأخصائي في التربية الشعبية، بينينيو كاسيريس («الأخبار الاجتماعية» - عدد كانون الثاني/يناير 1957 - في مقال ص 107 عنوانه: «كيف نوصل الكتاب إلى القارىء؟») إذ يقول: «المكتبات التي تبيع روايات قيّمة (...) لا توجد في منطقة العمال». فالعامل، في دائرته اليومية، يجد بائع الجرائد، ومحل السجائر، ومحل الأسعار الموحدة، ودكان الصوف، وهنا، في هذه الأماكن، يتواجد غالباً.

ويبرز الفارق، في مقارنة واجهة مكتبة متوسطة، في الحي، مع واجهة «مخزن كتب» في الجوار نفسه، لدى بائع الجرائد أو السجائر. يبدو جلياً، أن الاثنتين تتفقان

في مجموعة من الكتب، هي الواسعة الإتجاه الاجتماعي: كالروايات البوليسية، أو «الأكثر مبيعاً» التي تعدّت المائة ألف نسخة لدى صدورها، أو الكتب الكلاسيكية الأدبية ذات الطبعة التجارية الرخيصة. من هنا، لا يمكن قارىء أن يطلب كتاباً ليبغي في محل السجائر، ولا في المكتبة آخر «روايات الحب» الرخيصة جداً.

الطريف هنا، أكثرية المكتبات المتوسطة، تتوافق مع ما أسميناه: «الدائرة المثقفة»، التي تتعاطى أمور الكتاب الأدبي. وزبائنها، من البورجوازية المثقفة والحِرَف الليبرالية والفنية والفكرية، أي مجموعة قارئة تشكل، في فرنسا مثلاً، مليون قارىء أو مليونين حيث السكان القرّاء حوالي 25 مليون.

ولكي نطّلع، أكثر، على نزارة الدائرة المثقفة، نلقي نظرة على لائحة الكتب الفرنسية التي تخطّى عدد نسخ واحدهما 10 آلاف عام 1956، والتي صدرت في «النوفيل ليتيرير» (عدد 31 كانون الثاني يناير 1957)، وهي، وأن غير دقيقة تماماً أو نهائية، إنما تحوي أكثرية الكتب الأدبية خلال العام، وتدلّ على الآتي:

1 - تحوي اللائحة 4،300،000 نسخة من أصل 150 مليون نسخة صدرت عن دور النشر في ذلك العام. النسبة، إذن، 3٪.

2 - تحوي اللائحة 166 عنوان كتاب من أصل 3000 كتاب مصنف «أدبياً» في الإنتاج الفرنسي لذلك العام. النسبة، إذن، 5،3٪.

3 - تحوي اللائحة أسماء 19 ناشراً من أصل 750 ناشراً يعملون في ذلك العام. النسبة، إذن، 5،2٪.

وفي هذه اللائحة، لم تؤخذ، في الاعتبار، الكتب العملية أو الوظيفية، ولا الناجحة نصف نجاح، ولا الفاشلة، ولا الشعبية الرواج (كالرواية البوليسية)، وجميعها تشكل قوت أكثر المكتبات. لكن اللائحة، كما هي، مؤشر كاف على أن الحياة الأدبية في بلد كما فرنسا (تحترم الأدب وهي فيه ذات عراقة)، محصورة في عدد، من الأشخاص، قليل.

وصاحب المكتبة، عن غير قصد، يشارك في هذا الحصر. فالتوازن التجاري في مكتبته، يرغمه على ممارسة تيقظ دائم لا على الإنتاج فقط، (خاصة في مطالعته الجديد الذي تلفته إليه الصحف في نقادها)، بل على ردات فعل زُبُنه الذين عليه أن يداريهم. وهو شخص ذو تأثير في محيطه، إجمالاً، لذا تعتبره الانتليجنسيا المحلية مستشاراً في المطالعة: وتشير إحصاءات إلى أن نصيحة صاحب المكتبة، تؤثر مباشرة على إقلاع كتاب ونجاحه (لكن تطور النجاح يفلت من يده في ما بعد). وهو، من جهة أخرى، بارومتر الشعبية لدى الناشر: ففي فرنسا، مثلاً، قليلون هم الناشرون الذين يخاطرون في خرق المحرمات التي يضعها أصحاب المكتبات على مجموعة قصص أو أقاصيص (لأسباب تجارية بحتة).

ولاستكمال الكلام على جدول الدائرة المثقفة، يجب التوقف عند شخص ذي أهمية قصوى في العلاقة، هو الناقد الأبدي. هذا الذي لا يحبه المؤلفون، ويخشاه الناشرون. لكنه لا يستأهل هذه المبالغة في الإكبار ولا تلك المبالغة في التحقير. فالدور الحقيقي للنقد الأدبي هو أن يكون نموذجاً للقرّاء. والناقد، من المحيط الاجتماعي نفسه مع القارىء، في الدائرة المثقفة، وله، مثله، المعطيات نفسها. من هنا، إنّ لديه تنويعاً في الآراء السياسية والدينية والجمالية، وتنويعاً في المزاج. مما نجده لدى القارىء، إنما دون تواصل في الثقافة وفي نمط الحياة. ودون التوقف عند الآراء المكتوبة، تكفي ظاهرة أن يكتب الناقد عن هذا الكتاب لا عن ذاك، حتى يكون اختياره ذا معنى: فالكتاب الذي «يحكى» عنه، أكان جيداً أو سيئاً، تتبنّاه المجموعة. وإذا وقع النقد في الغلطة المألوفة، وهي التجريح بأكثر الكتب رواجاً، (ونادراً ما يكون العكس)، فلأن هذا الكتاب «الضارب» يخرج عن حكم المجموعة.

والمزعوم «تهذيب الذوق» بواسطة الناقد، ما إلاّ تبرير مختلف الأحكام التقليدية التي تسوس تصرفات الجمهور المثقف. وتكفي مراقبة قرّاء الجرائد الذين يتوجه النقاد إليهم مباشرة، للتأكد من أنهم يبشرون مؤمنين، ولا يصلون قط إلى من هم في حاجة إلى «توجيه»، أي إلى تثقيف يناسبهم. والثابت أن نفوذ بعض النقاد (خاصة الذين يكتبون في الصحف الإقليمية ويتوجهون إلى قرّاء محدودين)، يؤثر في

اختيار الكتب، إنما هو تأثير تدل الإحصاءات على أنه أقل مفعولاً من تأثير صاحب المكتبة أو مستشاريه في الاختيار.

بالنسبة إلى الناشر، يمثل النقد قيمة موضوعية لرأي أدبي هو الناطق باسمه. من هنا إن النقد المسبق للجان القراءة، يقاس على النقد المجرد، وإن رغبة كل ناشر، أن يكون لديه فريق من القارئين هو نموذج مصغّر لجمهور قرّائه النظري، الذي يبني عليه اختياره.

إذن، فالدائرة المثقفة، هي سلسلة اختيارات متتالية تحدّ واحدتها الأخرى. والاختيار الذي يقيمه الناشر في إنتاج المؤلفين، يحدّ من اختيار صاحب المكتبة الذي يحدّ، هو أيضاً، من اختيار القارىء. والاختيار الأخير (وهو، من جهة، منعكس على المكتبي في القطاع التجاري، ومن جهة أخرى، يختبره ويوجهه من النقد، ثم تضخمه لجنة القراءة)، يحد، بدوره، الاختيارات اللاحقة لدى الناشر، كما يحدّ الامكانات التي تقدمها المواهب الطارئة فجأة.

هذه التفاعلية السلبية، تحبس أصحابها في دائرة تضيق تدريجاً. وانحصار المواهب والوسائل المادية في هذه المنطقة الاجتماعية المقتضبة، يؤدي إلى هدر مؤسف. وإذا نادراًما تجهل لجان القراءة موهبة كبيرة، فالأكيد أن العديد من الآثار الرائعة لم يلق نصيبه من الانتشار، لنقص في التوزيع لدى انطلاقه. ونسبة الفشل الكبيرة التي تتسجل لدى كبار الناشرين، (مما قد يكون أحياناً 60 إلى 70٪ من الكتب المطبوعة) في بلد، 80٪ من سكانه يعانون نقصاً ثقافياً، هي نسبة تدل على أن التوزيع في الدائرة المغلقة لا يقدم إلاّ خياراً محصوراً بين الهدر والجمود.

## III – الدوائر الشعبية

إن التوزيع التجاري للقراءات الأدبية للجمهور، يؤمنه بيع للكتب بالمفرق في أماكن محصورة، هي أحياناً محلات لبيع السجائر أو الجرائد. وحسبما تزاد، أو لا، نقاط البيع الثانوية، يتراوح عددها في فرنسا بين 4 آلاف و18 إلى 20 ألف. لكنّ

حصرها يبقى على صعوبة في وضع نسبة لها ومعيار. من هنا يجب اعتبار «البسطات» المؤقتة لدى البائعين، مما قد يرفع عدد نقاط البيع إلى 100 ألف نقطة.

وهذا الرقم قد يكون الأقصى في شمل مساحة البلاد كلها. وفي الولايات المتحدة، حيث عدد المكتبات الكبرى والمتوسطة، هو، بالنسبة إلى عدد السكان، 3 أو 4 مرات أضعف مما هو عليه في فرنسا، نجد محلات المدينة والمخازن الكبرى لدى مناطق التجمع الخفيفة، تكوّن شعبة توزيع تجارية، كبيرة وواسعة، يستغلها الناشرون وأصحاب المكتبات.

من جهة أخرى، فعملية إشراك بيع الكتاب بتجارات أخرى، (قرطاسية، جرائد، سجائر، معلبات،...) هي عملية تضع الكتاب في مرتبة السلعة ذات الاستهلاك اليومي، فلا حاجة بعدها إلى ارتياد المكتبة. وتتضاعف هذه الظاهرة، لما يبرز الكتاب إلى القارىء، حين هذا الأخير مهيأ للقراءة: في محطة القطار، لدى الخروج من عمله، أو في منزله حين يلتقي على المدخل بائع كتب جوالاً.

في فرنسا، لا وجود حسياً للبائع المتجول، إذ تسبقه الوسائل السريعة للتوزيع، لكنه ما زال موجوداً في البلدان حيث توزيع الكتاب ما زال غير متناسق والحاجات الثقافية للسكان، كما، مثلاً، في أميركا اللاتينية. وفي الصين، أدخل النظام هذه الطريقة، في سبل التوزيع الرسمية. أورد شارل نيزار في كتابه «تاريخ الكتب الشعبية أو أدب البيع المتجول»، حواشي هامة حول «دائرة البيع المتجول» في فرنسا، منتصف القرن التاسع عشر، مع أهم مراكز إنتاجه حيث الناشرون المتخصصون.

اللافت في تلك العملية الجوالة، أمر الروزنامات التي يحملها البياع، ومعها كتب في الفلك والسحر «للسيدات»، وكتب أمثال ونكات ونصائح دينية وخلقية وعملية، مع بعض الوصفات المطبخية أو الطبية، وكتب المغامرات والرحلات، والروايات العاطفية والروائع الأدبية المتداولة، وجلّها مقتبس أو مختصر، ودائماً، دائماً، رسوم وتصاوير تلفت القارىء. واللافت، أيضاً، من هذا الوصف، أن عملية البيع المتجول عادت في أواسط القرن العشرين مع المجلات النسائية، منذ الأبراج حتى نصائح القلب، مروراً بالرواية العاطفية والرسوم البارزة.

وأينما كان، في دوائر التوزيع الشعبية، يكون الكتاب ملاصقاً للصحافة اليومية، أو الأسبوعية، مما يشكل، في أكثرية البلدان، أساس القراءات، ومما حلّ مكان وسائل الانتشار الشفهي، التي تثأر اليوم بواسطة الوسائل السمعية البصرية في السينما والاذاعة والتلفزيون، وهي وسائل لا يبلغها الكتاب الشعبي. من هنا، بداهة أن تكون عملية توزيع الكتاب الشعبي، من نوع «بريد الصحافة» أكثر منها من نوع المكتبة. والمبادرة كلها محصورة لدى الموزع بالجملة، فليس بائع المفرق إلاّ مؤتمناً.

ورأينا، سابقاً، أن ناشرين كثيرين يوكلون جزءاً من عمليتهم التجارية إلى مؤسسات متخصصة (أبرزها، في فرنسا، «هاشيت»)، تستعمل، في الصحافة كما في تجارة الكتاب، نظاماً يتّبع طريقة «التخزين»، لعدد من النسخ لدى بائعي المفرق المشتركين، ثم استرداد هذا المخزون في ما بعد.

أما نظام المكاتب، فيستعمله الناشرون وبعض المكتبين في الدائرة المثقفة. فلدى صدور الكتاب، يضع الموزع جزءاً من الطبعة (في فرنسا بين 3500 و5000 نسخة) في نقاط البيع المعروفة والمقصودة. وهذا ما يفسر مثلاً أن زاوية بيع الكتب في محطة القطار، تبقى أغنى بالكتب الجديدة الصادرة حديثاً، من مكتبة مركزية كبرى. لكن أكثر هذه الصادرة حديثاً، يؤول تدريجياً إلى التخزين.

وأما في حالة المادة المطلوبة والبيع المؤكد، كما الروايات البوليسية أو العاطفية، فالنشر يتم ضمن سلسلة دورية الصدور، ويتخذ التوزيع طابع البيع للمشتركين وهو الشارون الدوريون. وكل بائع مفرّق، يعرف تقريباً عدد النسخ الذي يباع لديه، ويطلبه على أساس هذه المعرفة.

لا مجال هنا، لسرد السلاسل المتلاحقة التي تميز الدائرة المثقفة. فليس من «رجعة» من الجمهور نحو الناشر. وأقلمة الكتاب لحاجات القارىء، تتأتّى من العملية الآلية للمعايرة والتقنين. فلنوع معين من الكتب، يلاقي نجاحاً لدى القراء، يُكثَر في إصداره، مع مراعاة تغيير في الحبكة. ويشير شارل نيزار، في كتابه المذكور آنفاً، إلى الأصل الوسيطي للكتب العاطفية المتعددة الحبكات والنصوص، وذات الجوهر

الواحد. واليوم، تأقلمت النصوص مع القرن العشرين، فحلّت آلدكتيلو مكان الراعية في الحبكة الجديدة. و«باميلا»[1] ريتشاردسون، إضافة إلى الرواية النسائية في القرن الثامن عشر، كان لها تطورها العصري مع مجموعة روايات «ديلّي» اليوم التي هي الأكثر مبيعاً مدى أكثر من جيل شباب، حتى كوّنت نوعاً أدبياً خاصاً. ولتجديد تقليد الملحمة الشعبية، أطلق ولتر سكوت الرواية التاريخية التي اشتعلت في الدائرة المثقفة روائع رائجة مع الكسندر دوماس ومقلديه المعاصرين.

في هذا النظام القاسي، تبقى، وحدها طبيعية، حركة التنزيل والتخفيف. فليس من تجديد وتطور، إلاّ عندما، صدفة، يفر أثر أدبي من الدائرة المثقفة، ويتسع قراؤه في وسط اجتماعي أشمل. لكنه سرعان ما تختطفه آلات المطبعة فتتكاثر نسخه وتتعدد طبعاته حتى النفاد بل الكساد.

على أن التقنيات الجديدة للنشر الجماهيري، عدّلت معطيات المسألة خلال المرحلة الأخيرة. من هنا أن كتباً كانت كاسدة في الدائرة المثقفة، تنتشر مجدداً لدى إطلاقها في الصحافة أو علىأسطوانة أو في التلفزيون أو الاذاعة أو السينما.

هذه الأخيرة، هي الوسيلة الأبرز. وشعار: «اقرأوا قصة الفيلم في الكتاب»، صار الاعلان الأفضل عن هذا الكتاب. لكن الكثيرين يكتفون بالفيلم أو النبذة عن الفيلم في المجلات. وهنا خطورة أن الفيلم قد يعيق بيع الكتاب.

من جهة أخرى، انقذت الاسطوانة الشعر الغنائي من التكديس في صفحات الكتب. من هنا رواج قصائد لبريڤير وڤيّون وسواهما.

يبقى، أقوى، دور الصحافة المقروءة والمسموعة والمرئية، إذ يؤثر على الجمهور المثقف وغيره أيضاً، بواسطة المسلسل أو الاقتباس أو الرواية المصورة. ودلت إحصاءات على أنّ قصة شهيرة تصدر في مجلة على صفحات مصورة مسلسلة أو في الإذاعة على حلقات، تفيد جداً لدى الدائرة الشعبية.

---

(1) رغم احتفاظ هذه الرواية بألقها حتى اليوم.

وأهمية الصحافة هنا، مرئية ومقروءة ومسموعة، في إدخال أثر أدبي إلى الدوائر الشعبية، إنها توسع قراءه، وتجعله في متناولهم اليومي. لكن نقص هذه الوسائل، أن فعاليتها تبقى من جهة واحدة، دون تدخل مباشر من جمهور يبقى سلبياً. من هنا، إن هذا، يبقى «أدباً مميزاً».

والموقف هنا، عكسه في الدائرة المثقفة حيث وفرة المنتجين لقاعدة إنتاج غير موسعة، والطلب الملحّ المتجدّد داخل نظام مبنيّ على اختيارات متتابعة، عاملان يؤديان إلى الهدر والتحمد. بينما في الدوائر الشعبية، ثمة نقص في المنتجين المتأقلمين اجتماعياً، وردّ المبادرة إلى الموزع، وضخامة غير معلومة المصدر في الطلب الذي لا مقياس له، وهذه عوامل تؤدي من جهة إلى تلف وتدنّي الأنواع الأدبية، ومن جهة أخرى إلى استلاب الحرية الثقافية لدى الجماهير.

المعضلة، إذن، هي في التوازن. لذا، فجهود الذين يحاولون رد العافية إلى الدائرة المثقفة، أو خلق أدب شعبي حقيقي، إنما تنهد إلى هدم الحواجز الفاصلة بين الدائرة المثقّفة والدوائر الشعبية.

فما هي الوسائل المتّبعة لتقوية الاحتكار الاجتماعي في الأدب؟

## IV ـ المحتكرون

ثمة أربعة نماذج من الوسائل: التجاري التقليدي، التجاري الابتداعي، التسليفي والتوجيهي.

والأبسط، مدّ الدائرة الشعبية بإنتاج الدائرة المثقفة، دون تعديل في الطرائق التجارية. وذلك في إصدار طبعة شعبية للكتاب المهمّ، يمكن توزيعها في نقاط بيع الكتب. من هنا، وجود، في لوائح بائع المفرق، كتب رخيصة، من توقيع ده فو، وسويفت وپيرو وفلوريان وبرناردان ده سان پيار وآخرين. لكن الكتب الشعبية الطبعة، لا يمكنها أن تكون جديدة، إنما هي إعادة طبع لروائع رائجة. لكن هذا،

يستوجب عدم الوقوع في تأخر اطّلاع القرّاء «الشعبيين» على الآثار القيّمة. حول هذا الـموضوع، جرت محاولات عديدة في فرنسا، بين الحربين. ومـا إلاّ عـام 1935، حتـى وصلت من انكلترا أولى نجاحات الطبعات الشعبية في سلسلة «پنغوان».

هذه السلسلة، بلغت 1000 إصدار بعد 20 عاماً من تأسيسها (وهي نسبة ضئيلة إزاء الإنتاج البريطاني من الكتب الأدبية). وصار كتابها ذو الغلاف الأحمر والأبيض ذا شهرة عالـمية. وهي بدأت بإصدار طبعات شعبية لكتب جديدة راجـت، وبـاتت الآن تصدر، هي، كتباً جديدة خاصة بها.

وإلى الكتـب العاديـة مـن «بنغـوان» (لهـا في أميركـا طبعـة خاصـة ذات غـلاف ملوّن)، ولدت كتب «پنغوان» ذات الغلاف الأخضر، الـمخصص للكتـب البوليسـية، والغلاف الأزرق للكتب العملية، وغلاف خاص بالأطفال. ويتعذر تقدير رقم مبيعـات هذه السلسلة، لكنه بلغ، عام 1955، حوالى 20 مليون نسخة سنوياً، وهذا رقم يعـادل 7 إلى 8٪ من الإنتاج البريطاني كله.

خلال الحرب العالـمية الثانية، كانت الحاجة إلى توزيع الكتب للفرق العسكرية، والحاجة إلى الدعاية، حافزاً لدى الولايات الـمتحدة كي تنتج طبعات كما «پنغـوان»، وخاصة ما يسمى «كتب الجيب». وهذه الأخيرة، بات يوجد منهـا في بلـدان كثـيرة، مثل «مارابو» في بلجيكـا، و«الكوتـان» في اسبانيا، و«بـافوني» في ايطاليـا، والطـابع الـمشترك لها، هو سعرها الشعبي.

الكتاب الشعبي الثمن، فعاليته لا إلى جدال، وتأثير سلسلة «بنغوان» على الأدب الانكلـيزي، قـوي ومهـمّ، وعظيـم النفـع. فهـي، في فرعهـا «كتّـاب بنغـوان الجـدد»، أصدرت سلسلة، في أثناء الحرب العالـمية الثانية، أتاحت فيها الفرصة، رغـم الظـروف الصعبة، للأقلام والـمواهب الجديدة كي تبرز. أما في إطار الطرائق التجاريـة التقليديـة. فالكتاب الشعبي الثمن ليس مربحاً (إذن مقبولاً) إلاّ حين يتوجه إلى جمهور كثير العـدد، ليكون عدد النسخ الـمطبوعة، كثيرا. وفي البلدان الرأسمالية، مـا سـوى الكتلـة اللغويـة الانكليزية، تقدم هذا النموذج من الجمهور الكثير.

والحل هنا، قد يكون في الاقلاع عن سوق الكتاب التقليدي، بما فيه من تسلسل مكلف، بين الناشر والموزع وصاحب المكتبة. وهذا ما فعلته أندية الكتاب، كما رأينا سابقاً، إذ هي لا تتوجه إلى قرّاء شعبيين، إنما تنتج بعض الكتب الرائجة أو الجديدة، بسعر مقبول. لكن الجديدة، مع الأسف، غالباً ما تكون إعادة طبع لكتب صدرت، قبل زمن (كما الحال في الكتلة اللغوية الانكليزية)، إنما لا يبرزها الناشر كي لا تعيق سواها عن المنشورات المتلكئة المبيع. ومن جهة أخرى، تعاني أندية الكتاب من عبء خطير: العمل بالمراسلة. فمهما كان درس السوق لاجتذاب الزبن، عملياً ومفيداً، تبقى الإجابة عن إعلان، مبادرة تتطلب جهداً أكثر كلفة من الدخول إلى مكتبة.

ومن المنطق، تحاشي هذا المجهود، واللجوء إلى البيع المباشر (كما بيع السلع في البيع)، أي الرجوع إلى البيع بالمفرق، وهي الطريقة المألوفة في بيع المؤلفات النفيسة، كالقواميس والموسوعات، (والظاهرة أخف، طبعاً، في بيع الكتب الأدبية).

يذكر جيلبير موري في مقاله المذكور آنفاً (في الأنباء الاجتماعية)، تجربة «الأدباء الشباب المتحدون»، التي اشترك هو فيها، والفكرة تعود إلى أدباء اليابان حيث هم أنفسهم ناشرون وموزعون وأحياناً موزعون أو مساهمون في التوزيع بمعلنين لحسابهم يروحون يدقون الأبواب، أو يحتكون بزبائن المقاهي والمطاعن وموظفي المؤسسات الكبرى – وخاصة بالمدرّسين – ليقدّموا لهم كتباً. ولفتة موري «خاصة بالمدرّسين»، توحي بأن هذه الطريقة قد تتضارب والدائرة المثقفة، إنها لا تخرج عنها. والواقع، أن «الأدباء الشباب المتحدين»، توصلوا إلى رقم في مبيعهم يحسدهم عليه ناشرون عديدون يحلمون طويلاً بالتخلص من شخص المكتبي.

ولكن، مهما يكن فضل البيع المباشر، فلا يمكن اعتماده وسيلة للتوزيع المعمّم. فلو كان لجميع الروايات، أن تباع هكذا، لكان على كل بيت أن يتوقع يومياً زيارة عدة معلنين موزعين يحمل واحدهم حقيبة مليئة بالنماذج، وبعد وقت، لا يعود الاستقبال حاراً بل ينقلب منفّراً.

في ما بعد البيع، يبقى التسليف، وفعاليته ثابتة، (في استعادة كتاب قديم وبيع جديد مع دفع قليل)، خاصة في الدوائر الشعبية. وهذه الطريقة، تتّبعها جناحات الكتب في صيدليات «بوتس» في انكلترا، ويتبعها تاجر الروايات العاطفية الذي يعرض كتبه على مداخل المخازن والمصانع والمعامل.

ونلفت إلى أن مجرد شراء الكتاب، عملية عقيمة اقتصادياً إذا لم يستتبعها استعمال متتال للكتاب. ولكن، قليلة جداً، هي الروايات التي تعاد قراءتها، مرة أو مرتين أو أكثر. والعامل، لكي يشتري كتاباً يقرأه مرة واحدة، يكون يساوي دقيقة القراءة بدقيقة العمل، فيما السينما تسرّه أكثر بما يساوي 20 ثانية عمل لكل دقيقة مشاهدة.

وفي بعض البلدان، تختلف النسبة أكثر. فليس من تعجب، أنّ أكثرية قرّاء المكتبات الشعبية، يختلفون إليها تهرباً من كلفة الكتاب.

وهنا، لن نتوقف عند المكتبات، التي قيل عنها الكثير بين دراسات وأعمال، لكن لمحة سريعة عنها تشير إلى أنها جدّ مزدهرة ونامية في انكلترا، حيث المنتسبون إلى المكتبات العامة تجاوز عددهم، عام 1955، الـ 13 500،000، فيما عدد الكتب المعارة بلغ 400 مليون. إذاً، هذا العدد الضخم، تجاوز رقم الدائرة المثقفة بكثير.

وفي فرنسا، حيث في كل مقاطعة، مكتبات مركزية للإعارة تغذي المكتبات المحلية، ثمة نتائج وإحصاءات لا تقل أهمية عما في انكلترا. ففي دوردونيا، مثلاً، عام 1954، كان 8،4٪ من السكان، مسجلين في مكتبات «التسليف» (أو الاعارة)، وكانت نسبة الإعارات تبلغ 5 كتب لكل مسجل (بينما هي في انكلترا 30 كتاب لكل مسجل). واللافت أن 6٪ من المزارعين و5٪ من العمال والحرفيين كانوا مسجلين، وهاتان المجموعتان تمثلان نسبة 42٪ من مجموع القرّاء. مع الإشارة، هنا، إلى أن قارئاً مسجلاً في مكتبة، يوازي عدة قرّاء حقيقيين[1].

---

(1) عدد الكتب المبيعة أو المعارة، يجب ضربه بـ 3،5٪ للحصول على عدد القرّاء الحقيقيين. فتنقل الكتاب من يد إلى أخرى داخل العيلة الواحدة أو البناية الواحدة، عملية غامضة، لا تخضع لمقياس.

إذن، يجب «قيادة الكتاب إلى القارىء»، تجارياً (مكتبات جوالة خاصة، سلسلة إعارات لمكتبات الحي الصغيرة، فروع إعارة في المحلات الكبرى، ...)، أو إدارياً (مكتبات عامة للإعارة، متعددة الفروع، مكتبات عامة في أماكن تواجد العمل، سيارة مكتبة، مكتبات عامة في الضواحي، وفي مراكز النقابات والمكاتب الكبرى، ...).

أعلنت مديرة مكتبة مركزية عامة للإعارة، بالرغم من صدق نواياها، في تقريرها السنوي: «لم نخضع يوماً لتجربة السهولة، ونحن راعينا دائماً في ارسالاتنا على الأقل نسبة الثلث من الكتب الوثيقية. وكتبنا الباقية، فيها القليل من الروايات البوليسية أو العاطفية الرخيصة. ولسنا نعير إلاّ على الطلب، وبلا أكثر من 3 أو 4 كتب لكل تسليف. وإننا نفضل الإبقاء على هذا النمط من التسليف، ولا الخضوع لتجربة الزيادة في عدد الإعارات المسجلة[1]».

وهذا، تجاهلٌ أن «السهولة» (أي الطابع الآلي والمقولب)، في هذا العمل، متأتية من أن الروايات البوليسية والعاطفية ليست من ضمن التبادلات في الإعارة والتسليف، وأن الاقلال منها يقوّي هذا التجاهل ويحيلها، أقوى، إلى الدوائر الشعبية. وجورج سيمنون، برهنت تجربته أن الرواية البوليسية قد تكون شعبية أو أدبية في آن.

وهنا الخطر المحدث بكل توجيهية خاصة أو عامة، في الناحية الإرشادية التعليمية. من هنا عقم التجار أو الهيئات الثقافية الزمنية أو الطائفية أو السياسية أو الرسمية، وعجزها عن «تنظيم» أدب شعبي حي، وإعطاء الدوائر الشعبية حصة من الحيوية الفائضة التي تسبب هدراً في الدائرة المثقفة، وهذا ما قلناه حرفياً، في عدد كانون الثاني/يناير 957 من مجلة «الأنباء الاجتماعية»، إذ كتبنا: «إذا هذه التجارب، كما يبرزها لنا الواقع، كانت فاشلة، فلأن خطأها كان في كونها خارجة عن القرّاء أنفسهم، واستندت إلى فكرة «حمل» جديدٍ إلى القرّاء، من خميرة روحية أو رسالة، أو

(1) مدام ده لا موت، في تقريرها السنوي عن المكتبة العامة المركزية للتسليف في دوردونيا (1954).

شهادة أو ترفيه (...). وكنّا، واعين أو لاواعين، نجهل أن ما نسميه «الأدب» كان الحصيلة، لا السبب، في الوعي الثقافي لدى طبقة من الناس، خلال الثلاثة القرون الماضية، وأنّ الأدب الشعبي الحقيقي، يجب أن يتحرر من حياة ثقافية شعبية».

النظام السوفياتي، اقترب كثيراً من إيجاد حل تقني لهذه العملية. فالأدباء، الذين كان ستالين يسميهم «مهندسي الروح»، هم في احتكاك مباشر مع الجماهير، إما بواسطة الحزب الشيوعي، أو بواسطة المنظمات الثقافية، أو، فقط، بطريقة وجودهم بين الناس. من جهة أخرى، فالتوزيع الواسع، مؤمن، والكتاب موجود في كل مكان، في المصنع كما في المزرعة. وما يعيق النشر أحياناً، نقص الورق، لا التقصير في المبيع. ثم إن وفرة الاجتماعات (في النوادي)، والمناقشات، تستخلص رأياً أدبياً شعبياً ينعكس على الأدباء دون المرور بحاجز تجاري للناشر أو لصاحب المكتبة. لكنّ حاجزاً يبقى: الايديولوجيا، حيث الارشاد التوجيهي الذي يؤقلم الناس على المؤسسات لا المؤسسات على الناس. وإذا قلنا أن النظام السوفياتي وجد الحل التقني للعملية، فهو لم يجد لها الحل الإنساني، كما تدل على ذلك، الأزمات التي تهز أحياناً العالم الأدبي السوفياتي.

أخيراً، نجد أن الخلل في التوزيع موازٍ للخلل في الإنتاج. لكن الخللين،صورتان جزئيتان لمشكلةٍ واحدة. فالحلول المؤسسية من نموذج «صندوق الأدب» في الإنتاج، أو من نموذج «المنظمة الثقافية للتوزيع» ليست سوى مخففات تقنية. والحل، إن كان من حلّ، ليس إلاّ على صعيد تصرف الجماعات الإنسانية إزاء الأدب، ومن هنا إزاء الاستهلاك.

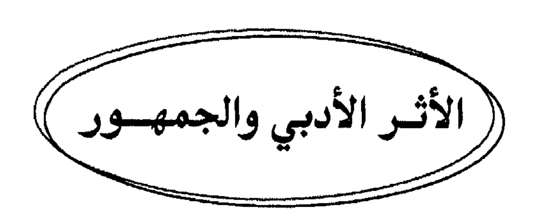


# القسم الرابع

# الاستهلاك


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

# الفصل السابع



## الأثـر الأدبي والجمهــور

### I ـ الجـمـهـور

إن أي أديب، عندما يكتب يستحضر في وجدانه جمهوراً ما ولو لـم يكـن إلاّ هو نفسه فإن أي شيء لا يعتبر معبراً عنه إن لـم يوجه إلـى أحـد: وهـذا معنـى النشـر كما رأينا. غير أننا يمكن أن نؤكـد أن شيئاً مـا لا يمكـن أن يقـال لأحـد (أعنـي أن ينشر) إلا إذا قيل أولاً من أجل أحد، وليس من الـمحتم أن يكون هـذا «الأحـد» هـو نفسه ذاك بل من النادر أن يتوافقا. وبعبارة أخرى فإن وجود جمهور مخاطب (بفتح الطاء) مفروض في أصول عملية الخلق الأدبي. ويمكن أن يوجد فروقات كبيرة جـداً بين هذا الجمهور وبين الجمهور الذي يوجه إليه النشر.

فصموئيل بيبس الـذي مـا كـان يكتـب في «يومياتـه» إلاّ لنفسـه تشـهد بذلـك احتياطاته الاختزالية والـمرموزة كان بالتالي محاور نفسه، قد توجه إنتاجه بعد موته إلى جمهور كبير بفضل الناشرين (بالـمعنى السامي للكلــمة) الـذي عممـوا آثـاره. وعلـى العكس فإن الروائي الصيني لوسين الذي كان ينسر قصصـه مـن سـنة 1918 إلى 1936 في منتقيات أو في مجلات توجـه إلى حلقـة ضيقـة مـن الـمثقفين أو الـمناضلين، كـان يكتب لعشرات الـملايين من الصينيين (الذين توصلوا أخـيراً إلى سماعـه في اليـوم الـذي أتاحت له الثورة الـمظفرة ناشراً على مستوى أهدافه».

قد يقتصر الجمهور الـمحاور على شـخص واحـد أي علـى فـرد. كـم مـن الآثـار العالـمية لـم تكن في منطلقها سوى رسائل شخصية. ويكتشف النقد العلـمي من حـين إلى

آخر هذه الرسالة ومن توجه إليه ويعتقد أنه قد شرح كل ما يتعلق بالآثار. وفي الواقع ما يجب أن يشرح هو كيفية محافظة الرسالة على فعاليتها مع تغيّر من توجه إليه (وأحياناً مع تبدّل معناها). فعلى هذه الفعالية المستمرة يرتكز الفرق بين أثر أدبي وأية وثيقة أخرى. ولا ننسى أن المعيار الذي نعتمده لنميز بين ما هو أدبي وما ليس بأدبي إنما هو أهليته اللاتكسبية. والحال إن الأديب المبدع يباشر (في الخيال أو في الواقع) مع جمهوره المحاور (وإن يكن هذا الجمهور أحياناً هو نفسه) حواراً ليس دائماً مجانياً، حواراً يسعى لأن يؤثر أو يقنع أو يعلم أو يعزي أو يحرر أو حتى أن يبعث اليأس، إلاّ أنه حوار ذو غاية. ويكون الأثر عملياً عندما يلتقي الجمهور المحاور والجمهور الذي يوجه إليه الأثر بواسطة النشر. وعلى العكس فإن أثراً أدبياً يدخل القارىء المغفل في الحوار وكأنه غريب. فالقارىء غريب عن الجو ويعرف ذلك وهو ككائن لا يرى ويرى كل شيء ويسمع كل شيء ويحس ويفهم كل شيء دون ان يكون موجوداً في الواقع ضمن حوار لا يشترك فيه. فاللذة التي يستمثر رجعها حتى يستسلم إلى المشاعر والأفكار والأسلوب هي لذة مجانية لأنها لا تلزمه. فكل لذة جماعية وبالتالي كل تبادل أدبي قد يصبح مستيحلاً إذا فقد الجمهور ضمّانة الإغفال ومسافة يتيحان له أن يشارك دون أن يلتزم (بينما الكاتب لا محالة ملتزم). لقد تضمنت ملاحظة أحد العمال ممن سمعوا تمجيد السينما الايطالية الواقعية حقيقة مرة وعميقة. قال: «لا شك أن هذا الرجل لا يتعب أبداً في الحياة إذ يعتبر التعب مشهداً».

هنا تكمن في الواقع كل مأساة الأدب الثقافي أمام الحقيقة الشعبية. إن تدخل الجمهور المثقف في حوار المؤلف المبدع ليس بممكن إلاّ لأنه موجود في الساحة بينما الجمهور الشعبي باق خارجاً عنها وعليه أن يكتفي بكلمات الحوار.

إن دور الجمهور النظري الذي يوجه إليه ناشر الأدب المثقف الأثر الأدبي لا يقتصر على هذه المشاركة دون التزام يوقظ الأثر على قيمته الأدبية. إن هذا الجمهور يؤلف أيضاً وسطاً اجتماعياً ينتسب إليه الكاتب وهو يفرض على الكاتب بعض الحدود.

لقد تناولنا حتى الآن، بغية الوضوح في العرض، الجمهور المثقف وكأنه يشكل كتلة واحدة. أما في الواقع فهو مقسوم ومشعب إلى فرق اجتماعية وعرقية ودينية

ومهنية وجغرافية وتاريخية ومدارس فكر وجماعات أدبية. وإنما الناشر العصري يحاول بدقة أن يطابق هوية كل من هذه الجماعات مع واحد من هذه الجماهير الثانوية. فالهوية البيانية لقارىء الكاتبة ساغان في منشورات جوليار ليست هي هوية قارىء روبس في منشورات غايار. فكل كاتب يحيط به تقييم جمهور ممكن على شيء من الاتساع والانتشار في الزمان والمكان.

لقد كتب شارل بيتو دوكبلو سنة 1751 في كتابه: تأملات حول عادات هذا العصر، قال: «أنا أعرف جمهوري. ما من أحد إلاّ وله جمهوره أعني قسماً من المجتمع الذي هو جزء منه» ولحسن الحظ أن جميع الكتّاب لا يعون بوضوح أن لهم جمهوراً (لأن هذا الوعي قد يشلهم). إلا أنهم مع هذا أسرى هذا الجمهور. إن أوثق الوشائج التي تربط الكاتب بجمهوره المحتمل إنما هي رابطة الثقافة والحقائق البديهية واللغة.

إن التربية أساس الفئات الاجتماعية. وقد أشرنا سابقاً إلى أن الرابطة الرئيسية لفئة المثقفين الفرنسيين في أواخر القرن التاسع عشر إنما كانت رابطة الثقافة الثانوية الكلاسيكية. وبين ألف رابطة أخرى وجدت في القرن السادس عشر رابطة الثقافة الإنسانية كما في أيامنا هذه هناك رابطة الثقافة الماركسية. يشبه هوكسلي بشيء من المزاح، الثقافة بناد عائلي يستذكر أعضاؤه فيما بينهم الوجوه الكبيرة في مجموعة صور العائلة. وإذا طبقنا ذلك على فرنسا فلنقل إننا نستذكر فيما بيننا كلمات العم بوكلان الحلوة وحكمة ابن عمنا المثقف ديكارت وخطب الجد هيغو الطنانة ومجون الوالد الطيب ڤيرلين. أن تكون مثقفاً هو أن تدعو أعضاء العائلة بأسمائهم. أما الغريب فلا يشعر بحرية في النادي. فهو ليس من العائلة أو بعبارة أخرى ليس مثقفاً. (وهذه طريقة في القول بأن له ثقافة أخرى). إن المزحة هذه تقضي صورة تطابق الحقيقة تقريباً. إن كبار المعلمين الروحيين الذين يهيمنون على الثقافات - أرسطو، كنفوشيوس، ديكارت، كارل ماركس إلخ - يؤثرون بقيمتهم الطوطامية في أصول الفئات أكثر مما يؤثرون بنفوذ فكرهم (الذي يصعب على أكثرية أعضاء العائلة إدراكاً). إن الفرنسي الذي يدعي أنه ديكارتي لا يعبر عن مفهوم يختلف اختلافاً بيّناً عن مفهوم البدائي الذي يزعم أنه من جماعة الفهد.

عندما قال بن جونسون إن شكسبير كان يعرف (قليلاً مـن اللاتينية وأقل مـن اليونانية) (لو كان في فرنسا في أيامنا لنعته بالابتدائي) كان يريد أن يبين بهـذه الطريقـة عدم انتمائه إلى حذاق الجامعة University Wits أعني ذوي الثقافة الإنسية. في الواقـع بالرغم من أن جمهور بن جونسون وشكسبير وجدا متداخلين فإنهمـا يختلفـان اختلافـاً عميقاً بطوطماتهما الثقافية. أما جمهور بن جونسون فأقلية تدّعي أنها تنتسب إلى نماذج كبيرة قديمة. أمـا جمهـور شكسـبير فأكثريـة شـعبية تكتفـي بالاتصـال بالثقافـة القديمـة بالدرجة الثانية أو الثالثة (عبر مونتان الـذي ترجمـه فلوريـو مثـلاً) إلاّ أنهـا تقـال وثيقـة الارتباط بالكتاب المقدس وبتقاليد الحكمة الشعبية وبالخرافات الوطنية الكبرى).

إن رابطة الثقافة تستدرج ما تسميه رابطة الحقائق البديهية. فكل جماعـة تعـزز عـدداً من الأفكار والمعتقدات والأحكام التقويمية أو الواقعية التي يقبلها الجميع باعتبارها واضحـة ولا تحتاج إلى تبرير أو برهان أو دفاع عنها. ونجد هنا مفاهيم قريبة من روح الشعب وروح العصر أن هذه المسلمات التي تشبه المحرمات البدائية قد لا تصمد غالباً أمام الامتحـان. غير أننا لا يمكن أن نشك فيها دون أن نزعزع الأسس الأخلاقية والعقلية للفئـات. إن هـذه المفاهيم هـي أسـاس الرأي المستقيم للفئـات الاجتماعيـة إلاّ أنهـا أيضـاً مسـتند البـدع واللامثالية التي ليست سوى انشقاقات نسبية أن لا يعقل ولا يفهم أي انشقاق مطلق. فكل كاتب إذن أسير أيديولوجيته وجمهور بيئته: فيمكنه أن يقبله أو يعدل فيه أو يرفضه كليـاً أو جزئياً إلاّ أنه لا يستطيع أن يتملص منه. ولهذا فإن الجماهير المحتملة الخارجـة علـى نظـام الحقائق البدهيـة الأصـل تتعـرض لأن يلتبـس عليهـا قيمـة الآثـار الحقيقيـة. ولنتمسـك بمثـل شكسبير ولنعتبر كيف يستخدم الأشباح والساحرات في مسرحه.

إن المثقفين الغربيين في القرن العشـرين (الفئـة الـتي تنتمـي إليهـا غالبيـة شـراح شكسبير الحاليين) لا يؤمنون عامة لا بالسـحرة ولا بالأشـباح. فهـم يميلـون إلى اعتبـار هذه الأخيرة زينة خيالية معـدة كـي تشـدد علـى قـوة المأسـاة. والحـال أن معـاصري شكسبير، وعلى الأخص الجمهور الذي كان يتوجه إليه، كانوا يعتقدون بشكل طبيعي بما نسميه ما فوق الطبيعة. إن تدخل ساحرة كان بالنسبة إليهم أكثر إثارة ولكـن ليـس أكثر غرابة من تدخل أحد الشذاذ. إننا نشعر جيداً بأن لدى شكسـبير روحـاً شـكوكاً

متطوراً ولكنه يستحيل عليه استحالة تامة أن يعتبر بشكل آخر إلا ما يتعلق بالاعتقاد السائد عموماً. فهو نفسه لا يملك مفهوم العجيب أو الغريب لأن هذا المفهوم يفترض مسلمة لا واقعية ما لا يتطابق مع شرائع الطبيعة وهذه الشرائع لم تكن قد تكونت بعد في زمن شكسبير. فيجب إذن أن نخون شكسبير (وسوف نرى ما هي الخيانة الضرورية) إذا أردنا أن نستخرج الأثر من نظام البديهيات الذي ولد فيه والذي أصبح سجيناً فيه[1].

إن رابطة البديهيات داخل جماعة تحددها رابطة وسائل التعبير وفي طليعتها اللغة. وعلى الصعيد اللغوي فإن الكاتب لا يتمتع إلاّ بمفردات اللغة والنحو التي تستعملهم الجماعة لتعبر عن بديهياتها. وفي الأكثر بإمكانه أن «يعطي معنى أكثر صفاء لكلمات القبيلة»، ولكن هذه تظل كلمات القبيلة ولا يمكنها أن تخرج منها بلا تشويه. من هنا تأثير العقبات الكأداء في الترجمة[2] والتفسير التاريخي المعكوس من عصر إلى عصر وسوء التفاهم بين فريق وآخر داخل بلد واحد.

وبالضبط فإن ترجمة لشكسبير هي التي أثارت من جديد في فرنسا الحرب الكلامية الأبدية حول الترجمات[3]. ولنتبين ببساطة أنه حين يطلب بن جونسون للدلالة على غرابة الطبع كلمة «دعابة» الفنية المستعارة من مصطلح علم الطب القديم، فإن شكسبير يضعها على لسان عريف هنري الخامس نيم NYM كنوع من الكلمة -

---

(1) لقد أخذنا هذا المثل من محاضرة لـ Pr. KNIGHS من جامعة بريستول ألقاها عام 1953 وعنوانها The sociology of Literature سوسيولوجيا الأدب.

(2) إن دراسة الترجمة مرتبطة بشكل دقيق بالمظاهر الاجتماعية للتاريخ الأدبي. والموضوع واسع جداً بحيث إننا لا نستطيع أن نعوضه في هذا الموجز.

(3) إنها الحرب الكلامية التي واجهت السيد ايف فلورين والعميد لوازو بمناسبة ترجمة لشكسبير نشرها النادي الفرنسي للكتاب. انظر لوموند في عدد 18 و28 آب إغسطس و6 و20 و24 ايلول/سبتمبر 1955. الدراسات الانكليزية كانون الثاني يناير - آذار مارس وتموز يوليو - أيلول/سبتمبر 1956. والنشرة لمركز دراسات الأدب العام في كلية الآداب في بوردو fasc.V.

المكررة ذات مدلول تعزيمي مبهم كما يحصل في جميع المجتمعات على مستوى اللغة العامة. ولا قاسم مشترك بين أية من هاتين الكلمتين وكلمة دعابة الحديثة. إن تحليلاً تاريخياً شاقاً فحسب يستطيع إن يقيم بين المفاهيم الثلاثة قرابة عقلية. إلاّ أن القيمة الحية لكل منها تظل أسيرة في حدود الفئات الاجتماعية[1].

إن الفنون والأشكال الأدبية إضافة إلى اللغة هي تحديدات أخرى يفرضها الفريق على الكاتب. إننا لا نخترع فناً أدبياً بل نطابقه مع الضرورات الجديدة للفريق الاجتماعي وهذا ما يثبت فكرة التطور في الفنون الأدبية منسوخ عن تطور المجتمع. عندما نفكر في كاتب «كخالق» لفن أدبي ننسى في الغالب أنه بدأ «على الأقل في المدرسة» بتفريغ إلهامه في قوالب تقليدية حيث كانت مصممة الأشكال التي عليه أن يعطيها جسداً فيما بعد. وعلى كل فإن الكاتب الذي يشهر فناً، نادراً ما يكون هو متممه. إنه يستعمل الأداة التي نقلت إليه للخلق ويعطي الأداة معنى، معناه هو، ولكنه لا يخترعها. وفي النهاية إن توافقاً تاماً في الطبع مع المتطلبات التقنية للفريق الاجتماعي تجنبه الاضطرار إلى تبديل الأداة أو حتى تعطيلها.

وهذا ما يعلمه مثل راسين حسب ما عرضه بشكل رائع - ورائع جداً ربما - تييري مولنييه Thierry Maulnier قال:

«لماذا يثور راسين ضد عالم وحضارة وعادات وجد لها الاقتباس الأكثر فرحاً بسهولة ويكتشف عناصر نجاحه جاهزة؟. إن الأداة المأسوية كانت جاهزة. إن عمل خمسين سنة قد قاد المأساة الفرنسية ليس إلى الكمال بل إلى انتظار كمال قريب وضروري: لم تكن تنتظر إلاّ نخبتها. لم تكن مهمة راسين اختراعاً أو إعادة بناء أو الاستسلام للقدر بل الامتياز الوحيد للإنجاز والإنهاء[2].

---

(1) انظر ل. كازاميان «تطور من الدعاية الانكليزي» 1951.

(2) تييري مولنييه - راسين - 1935 - صفحات 42-43.

ويجب أن نضيف إلى تحديدات اللغة والفنون الأدبية تجديد العنصر الذي يصعب تفسيراً وهو ما ندعوه الأسلوب. بالرغم من قول بوفون BUFFON المشهور: إن الأسلوب ليس هو الإنسان فقط بل إنه المجتمع أيضاً. والخلاصة أن الأسلوب هو رابطة البديهيات المنقولة إلى أشكال ومواضيع وصور. والأسلوب لهذه الرابطة له سبيل أصولية - الاتباعيات - وله انشقاقاته الخلاقة التي تعتمد عليه. وتبين التجربة أننا نستطيع أن نؤرخ أو أن نحدد نصاً دون أن نعرف مؤلفه وذلك بفضل تحليل الخط وبنية الجملة واستعمال أقسام الكلام ونوع الموضوع والاستعارات وبوجه عام التطلبات الجمالية الكبرى للمحيط والتي نستطيع أن نسميها اللياقات[1] ومهما بلغت عبقرية الكاتب الخلاقة فهو يستطيع أن يخالف ولكن ليس أن يجهل متطلبات ذوق البيئة.

ويمكن أن نفهم بشكل أفضل فوضى الأساليب في القرن السابع عشر في فرنسا - المحذلق والباروكي والهزلي والسخري والكلاسيكي - لو نظرنا بوضوح أكثر إلى الجماهير المحتملة التي هي في أساس كل منها. ولا يختلف الناس في ثقافتهم أو لغتهم أو مذهبهم ولكنهم يؤلفون جماعات وفرقاً وزمرات لكل منها بيئته وأسلوبه بل وجماليته. أما كورناي الإقليمي فهو غارق في هذه البورجوازية الفظة التي خرجت من الحروب الدينية مأخوذة بالحركة والبطولة والإرادة والتي توجه إليها Calprenèdes لاكالپرونيد في فن يلائمها أكثر من المأساة: الرواية. ومن الطبيعي أيضاً أن تكون شهرته الباريسية قادته لأن يصطدم بشكل لا يفهم بعدم تفهم مجمع لغوي (أكاديمية) يتألف من أشخاص لا يختلفون عنه كثيراً كأفراد ولكنهم رمز التقليدية الأدبية الباريسية الجديدة ويبنون في مجتمع كورناي Corneille غريب عنه جمالية جيل آخر هو الذي نسميه جيل الأصوليين. لذلك فإن الجدل حول السيد CID هو أشبه بحوار الطرشان كما سيكون الجدل بعد ستين سنة ولأسباب مشابهة بين القدامى والمحدثين.

---

(1) حول «اللياقات» انظر ب - منتيينو، «الثوابت» في الأدب: (جملة الأدب) المقارن 31 - عدد 3 تموز/يوليو - أيلول/سبتمبر 1957 صفحة 388 إلى 420.

لو أردنا أن نقرب هذه التفسيرات البيانية للغاية مما اكتشفناه إحصائياً في الفصل الثالث: تثبيت الجماعة الأدبية بواسطة فريق، تعاقب الجيال - وفي الفصل الرابع - تناوب باريس والإقليم، تبدل المحيط الاجتماعي - لفهمنا أن هذه الظواهر تعبر عن تأثير الجمهور - المحيط على نزعة الكتّاب وتعريفهم.

ومع ذلك ليس عندنا سوى جزء من اللوحة ودراسة الجمهور - المحيط وثقافتهم ولغتهم وفنونهم الأدبية وأسلوبهم لا يكفي لتحليل مجمل الواقع الأدبي. وفي الواقع وراء الحدود الزمنية والجغرافية والاجتماعية يوجد جمهور كبير لا يستطيع أن يفرض على الكاتب أي قرار ولكن يمكن عند الاقتضاء أن يتابع الأثر وجوده فيه على أحسن وجه بواسطة المطالعة وأغلب الأحيان لمجرد السماع أو بعض التغيرات الطارئة. وبنظر الكتّاب المثقفين فإن جمهور النطاقات الشعبية المسمى في أيامنا هذه «عامة الجمهور» يرتبط بالأرض المجهولة.

وله في هذه الأرض المجهول رفاق: الجمهور الأجنبي وجمهور المستقبل أو الأجيال القادمة.

وكثيرون هم الكتّاب الذين، بسبب اختناقهم في خليتهم الضيقة، اتخذوا من هذه الكتل غير المشكوك فيها جمهوراً مخاطباً وكتبوا له آثارهم، للصورة التي كوّنوها عنها - إنه الأدب الشعبي، والمحاولة الكونية، واللجوء إلى الأجيال القادمة، وقليلون هم الذين كان لهم وقع.

فلو حصل هذا الوقع لكان محرفاً. فالجماهير الخارجية لا تستطيع أن تنفذ إلى الأثر بالسهولة والتجرد اللذين تعطيهما الإلفة إلى الفئة الاجتماعية الأصلية. ولأنها غير قادرة على إدراك حقيقة الواقع الأدبي إدراكاً موضوعياً فإنها تحل محلها خرافات ذاتية. وأكثرية التصنيفات المستعملة في التاريخ الأدبي، للذي لا يعرف أن يحصرها بدقة في دور الفرضية في العمل، ليست سوى خرافات من هذا النوع اخترعتها الأجيال القادمة التي أصبحت غريبة عن الحقائق التي أخذت مكانها: استعمال تعابير كأنسي وكلاسيكي وتشردي وهزلي ورومنطقي ليس لها غالباً معنى حقيقي أكثر من التعبير

الذي يتكرر يومياً في أيامنا هذه تحت اسم الوجودية. وتكون الخرافة أحياناً شخصية وتفترض وجود أبطال رامزين إلى: كورناي وغوتيه وبالزاك، كما أن في عام 1958 رجع الآلاف من الأشخاص إلى الساغانية (القريبة صوتياً من الشيطانية) دون أن يكونوا قد فتحوا كتاباً كفرنسواز ساغان.

كان بايرون أحد المؤلفين القلائل الذين، قبل عصر السينما (أفضل تقنية لنقل الخرافة) عرفوا هذه الخرافية في حياتهم، وقليلون هم الناس الذين أعطوا هذا العدد من الخرافات منذ خرافة جمال الظلمات عند التلاميذ الثانويين في سنة 1815 حتى خرافة المناضل الثوري الرائجة حالياً في الاتحاد السوفياتي مروراً بخرافة الشيطان الأعرج في المجتمع الفيكتوري. وقد أتاح المنفى لبايرون حوالي 1820 الفرصة لأن يدرك حوله انتشار الخرافة الرومنطيقية ولكنه كان في هذه الأثناء قد وقع أسيراً لها. ومنذ اليوم الذي عرف فيه شيلد هارولد عام 1812 ثم جيياور عام 1813 طبعات تعادل ما سميناه «جوار المئة ألف» ولدت الخرافة في البيئات الخارجة عن نطاق فئتها الاجتماعية عند هذا القارىء «الربضي» الذي كان يحتقرها. وقد غذى بايرون، بنصف وعيه على كل حال، هذه الخرافة باستسلامه لتجربة الشعور بالقوة الذي تعطيه الطبعات الكبيرة. وفي الواقع كانت الخرافة تتوسط بينه وبين عامة الجمهور كمرآة تعكس على هذا الجمهور صورته هو. وقد جاء اليوم الذي فقدت فيه المرآة تصويرها وظهر بايرون جديد غامض وصعب الإدراك (أنه **دون جوان** - الذي يفضله القرّاء المثقفون بالإجماع. فانطلقت عندئذ في أثره «مطاردة الساحرات» لأننا لا نتعدى بلا عقاب على كمال الخرافات حتى تلك التي أوجدناها[1].

لقد قلنا إنه ليس هناك من تأثير لعامة الجمهور على الكاتب. وهذا ليس صحيحاً تماماً. فتأثير عامة الجمهور يتحقق كلما اعتز الكاتب بنفسه مرتكباً الخطيئة الأدبية الكبرى: القبول بنجاح ليس له بل هو نجاح الخرافة. ولا مفر من أن يدفع بعدهلتىن هذا الغش، لأن

---

(1) انظر ر. اسكربيت (اللورد بايرون - طبع أدبي) 1957 مجلداً، صفحات 111 إلى 117 و179 إلى 184.

الجمهور الذي استعمل الخرافة للدخول إلى الأثر بل لم يجن منه لذة مجانية وأدبية: لقد استخدمه. تلك هي مأساة كيبلنغ الذي سحقته الخرافية الاستعمارية[1].

## II ـ النـجـاح

إن الجماهير التي واجهناها حتى الآن (المخاطب والمحيط وعامة الجمهور) لا تستطيع أن تكون مقياس النجاح التجاري ذلك أنها ليست سوى جماهير نظرية. فتجارياً يتألف الجمهور الحقيقي الوحيد من شراء الكتاب. وبهذا المعنى نستطيع أن نقول إن هناك أربعة مستويات للنجاح: الفشل أي عندما ينتهي بيع الكتاب بخسارة الناشر والكتبي، ونصف النجاح عندما يعادل دخل الكتاب كلفته والنجاح العادي عندما يتجاوب المبيع تقريباً مع تقديرات الناشر، وأفضل المبيع عندما يتجاوز الحدود المتوقعة ويفلت من المراقبة.

إن إنطلاق النجاح - وخاصة نجاح أفضل المبيع - يبقى ظاهرة طارئة ولا يمكن تفسيرها. ولكن من الممكن بلا شك أن نبيّن منذ الآن القوانين الكبرى لإوالية النجاح بعد الإنطلاق. إن المعطيات التي نملكها في هذا الموضوع بالغة التجزؤ بحيث لا نستطيع أن نعرضها كما هي. فالناشرون والكتبيون محتفظون كثيراً أو منظمون بشكل بدائي بحيث لا يستطيعون إعطاء المعلومات الضرورية. ولكن يجب إجراء أبحاث جديدة في هذا الحقل عاجلاً أو آجلاً[2].

غير أن النجاح التجاري المعترف بأهميته لحياة الكتاب، لا يمكن أن يعتبر سوى علامة أو إشارة يجب تفسيرها. إن حقيقة النجاح الأدبي تكمن في مكان آخر، ذلك أن

---

(1) إنها وجهة النظر المدافع عنها في دراستنا Rudyard Kipling (عبوديات وعظمات) إمبراطورية 1955.

(2) لقد قام ج. حسن فوردير بإحدى الدراسات النادرة حول هذا الفن بفضل منشورات ويعطي نتيجة دراسته هذه في دفتر موقع من (مركز الدراسات الاقتصادية): دراسة انتشار نجاح مكتبة (باريس 1957).

الكتاب كما قلنا، ليس مجرد شيء مادي. ومن وجهة نظر الكاتب أن النجاح يبدأ مع المشتري الأول أو القارىء المفضل الأول ذلك أن الخلق الأدبي يكتمل بواسطته كما رأينا.

وقد قلنا في بداية هذه الدراسة إنه لا يمكن أن يوجد الأدب دون التقاء في المقاصد بين الكاتب والقارىء أو على الأقل توافق في المقاصد. وقد حان الوقت كي نوضح هذين المفهومين. فمن الممكن أن يوجد بين ما يريد الكاتب قوله وبين ما يبحث عنه القارىء مسافات بحيث إن أي اتصال هو مستحيل فملاذ القارىء الوحيد يكون عندئذ توسيطه بينه وبين المؤلف هذا النوع من المرآة الذي سميناه الخرافة والذي توفره له الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها. هكذا «عرف» الجمهور الأوروبي أغلبية كتّاب الشرق الأقصى.

وعلى العكس عندما ينتمي الكاتب والقارىء إلى الفئة الاجتماعية نفسها فإن مقاصد كلاهما يمكن أن تلتقي. وفي هذا الإلتقاء يكمن النجاح الأدبي. وبقول آخر إن الكتاب الناجح هو الكتاب الذي يعبّر عما كانت تنتظره الفئة الاجتماعية، والذي يكشف هذه الفئة أمام نفسها. إن الانطباع لدى القرّاء بأنه خطرت لهم الأفكار نفسها وأحسوا بالمشاعر ذاتها وعاشوا الطوارىء نفسها هو واحد من الانطباعات التي يذكرها غالباً قرّاء كتاب ناجح.

ويمكننا القول بأن مدى نجاح كاتب ما ضمن فئته، هو نتيجة كفاءته في أن يكون الصدى الرنّان الذي يتحدث عنه فكتور هيغو وأن الانتشار العددي من جهة ثانية وحده النجاح مرتبطة بأبعاد هذا الجمهور – المحيط.

وفي الواقع أن أبعاد هذا الجمهور – المحيط هي متغير جداً: إن بعض الكتّاب ليسوا سوى رجال أقلية أو فترة قصيرة وآخرين تدعمهم فئات اجتماعية كبرى أو طبقات اجتماعية أو أهم أو ربما جماعات زمنية تمتد إلى عدة أجيال.

وهكذا يمكن أن يفسر الأمل في عالمية الكاتب وخلوده. إن الكتّاب «العالميين» أو «الخالدين» هم أولئك الذين تتسع قاعدتهم الجماعية بشكل خاص في

المكان أو في الزمان، والذين يسعون للبحث عن «إخوانهم في العشيرة» أو معاصريهم بعيداً عنهم. فموليير ما زال شاباً بنظرنا نحن فرنسيي القرن العشرين، لأن عالمه ما زال حياً وما زالت تربطنا به رابطة ثقافة وحقائق بدهية ولغة، فملهاته يمكن أن تمثل اليوم، غير أن الدائرة تضيق وسيهرم موليير ويموت عندما يموت ما في حضارتنا بعد من نموذج مشترك بينها وبين فرنسا في عهد موليير.

هكذا أيضاً يمكن أن يفسر أصل العبقري الذي لا يعرف قدره. إن بعض الكتّاب يكونون، زمنياً، خارج محور جماعتهم، فالموضوع نادراً ما يكون موضوع متخلفين إذ لا يتاح لنا أن نعرف أنهم كانوا موضوع تجاهل. وعلى العكس، فإن السابقين يرون أحياناً نجاحهم اتسع وتعدد على مدى أجيال عدة عندما تتكاثر الأقلية التي أيدتهم في الأصل وصار لها أهمية وتأثير. وحال الصيني «لوسين» الذي ذكرناه سابقاً هو حال أكثرية الكتّاب الماركسيين قبل الثورة السوڤياتية. ويمكننا على صعيد أقل اتساعاً أن نطبق هذه القاعدة على ستاندال أو على الشعراء «المناكيد» في القرن التاسع عشر. ومهما يكن من أمر، فإنه يجب أن يكون قد حصل نجاح أول، مهما يكن متواضعاً وأن تكون فئة اجتماعية واحدة حافظت على هذا التأييد من جيل إلى جيل بلا انقطاع، وإلا فالكاتب يموت ويكون موته محتماً.

يجب ألا تخلط أهمية النجاح الأصلي الذي يصيبه الكاتب مع الانبعاث أو التعويضات التي تتيح للأثر الأدبي أن يعرف، فيما وراء الحواجز الاجتماعية والمكانية أو الزمانية، نجاحاً بديلاً لدى فئات غريبة عن جمهور الكاتب الخاص. لقد رأينا أن الجماهير الخارجية لا منفذ لها مباشراً على الأثر الأدبي، لأن ما تطلبه هذه الجماهير ليس ما أراد المؤلف أن يعبّر عنه. فليس هناك تطابق أو التقاء بين مقاصدهم ومقاصد المؤلف، لكن يمكن أن يحدث تساوق بينها، أي أن الجماهير قد تجد في الأثر ما ترغب فيه فيما أن الكاتب لم يرد أن يضمن ذلك قصداً أو يمكن ألا يكون فكّر فيه أبداً.

هناك، بالتأكيد، خيانة، إلاّ أنها خيانة خلاقة. وقد نحل مشكلة الترجمة المثيرة لو وافقنا على أنها دائماً خيانة خلاقة. إنها خيانة لأنها تصنع الأثر في نظام مستندات (وهو في

هذه الحال نظام مستندات لغوي) لم يتصور الأثر من أجله، إلاّ أنها خيانة خلاقة لأنها تعطي الأثر واقعاً جديداً إذ تتيح له إمكانية تبادل أدبي جديد مع جمهور أوسع ولأنها تغنيه كذلك ليس فقط ببقاء بل وبوجود ثان أيضاً(1). ويمكن القول، عملياً، إن الأدب القديم والأدب الوسيط كله لا يحيا بالنسبة إلينا إلا بواسطة خيانة خلاقة تعود أصولها إلى القرن السادس عشر إلا أنها تجددت مرات عديدة منذ ذلك الحين.

وخير مثالين على الخيانات الخلاقة هما «رحلات غوليفر» لسويفت، و«روبنسون كروزوي» لدي فو. الكتاب الأول من هذين هو في الأصل نقد لاذع ذو فلسفة يبلغ سوادها مبلغاً تصنع معه جان بول سارتر في خط التفاؤل في «المكتبة الوردية». أما الثاني فهو عظة (مملة جداً أحياناً) لتمجيد الاستعمار الناشىء. والحالة هذه كيف يحيا هذان الكتابان حالياً وكيف يتمتعان بنجاح لم ينكره أحد أبداً؟ لقد حدث ذلك بنقلهما إلى نطاق الأدب الطفولي لقد صارا يقدمان كهدايا في رأس السنة. أما دي فو فقد سخر من ذلك، وأما سويفت فقد غاظه الأمر، غير أن كليهما فوجئا أشد المفاجأة. فالأمر كان أبعد ما يكون عن غايتهما. إن هذه المغامرات المدهشة أو الغريبة جداً التي تشكل جوهر ما يبحث عنه القرّاء الشباب في هذين الكتابين ما كانت بالنسبة إلى الكاتبين إلاّ إطاراً تقنياً عادياً، وهو نوع أدبي كان شائعاً في مجتمعهما، تكون من تجميعات وانتحالات عن هكلويت وماندفيل وقصاصي رحلات آخرين. فرسالة هذا النوع من الكتب لا تفهم على حقيقتها إلاّ بواسطة تفسير يعجز عنه القارىء الوسط في القرن العشرين، لذلك فهو يكفي بالشكل الذي (بعد تكييفه) يظل سهل المنال بالنسبة إليه في أول عهد المراهقة. إن كل

(1) إن الصوريين الروس دافعوا عن وجهة نظر مشابهة في الظاهر لهذه. فقد كتب ب. توماشفسكي سنة 1928 قال: «إن الأدب المترجم يجب أن يدرس إذن كعنصر مكون لأدب كل أمة. فإلى جانب بيرانجه الفرنسي وهاين الالماني وجد بيرانجه روسي وهاين روسي سدا حاجة الأدب الروسي وكانا دون شك بعيدين جداً عن سمييهما الغربيين» (مدرسة تاريخ الأدب الحديثة في روسيا، «مجلة الدراسات السلافية»، الجزء الثامن (1928). ص 226-240). إن هذا الموقف المتطرف ليس موقفنا. فإن برانجه الفرنسي وبرانجه الروسي يصنعان معاً برانجه التاريخي الأدبي الذي كان بالقوة (ولا شعورياً) في أثر برانجه.

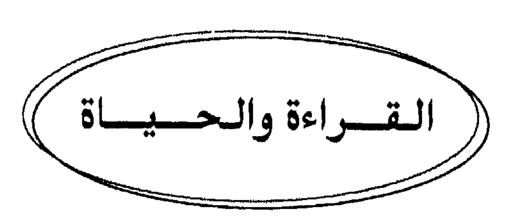
هذا يذكرنا بقصة ذلك المجنون المشهورة الذي كان يرمي المقبلات ويأكل الكأس: لقد كان ذلك خيانة خلاقة بنوع ما.

ولا تحصل هذه الخيانات من عصر إلى عصر بل من بلد إلى بلد ومن فئة اجتماعية إلى فئة اجتماعية أيضاً داخل بلد واحد. أن كيبلينغ الذي قتلته في انكلترا أسطورة الاستعمار انبعث حياً في فرنسا، قبل وفاته بالجسد، بواسطة الأدب الطفولي، وفي روسيا بواسطة أدب النضال، إن كيبلنغ هذا تأمل طويلاً في مثل سويفت وفي لاتكسبية مواهب «العناية» الأدبية التي أنكرت عليه النجاح الذي كان قد حققه لكنها وفرت له نجاحاً لم يخطر بباله. وقد أكد في أواخر حياته، في خطاب ألقاه في «الجمعية الملكية للأدب». أكد عجز الكاتب عن أن يتكهن عن الأفراج والحقائق التي سيوقظها أثره فيما وراء عالمه.

ولعل أهلية الأثر لأن يكون موضوع خيانة هي العلامة على كونه أثراً أدبياً «كبيراً». هذا ليس مستحيلاً ولكنه ليس أكيداً أيضاً. أما الثابت فهو أن أنواع الاستعمال التي يمارسها الجمهور على الأعمال الأدبية هي التي توحي وجهها الحقيقي، وتهذبه أو تشوهه. أن تعرف ما هو كتاب ما، هو أن تعرف أولاً كيف قرئ[1].

(1) يعطي جورج هـ. فورد في كتابه «ديكنس وقراؤه» (برنستون 1955)، يعطي نموذجاً حسناً لنقد يحسب لإسهام القارئ في الأثر حساباً. راجع أيضاً مقالنا «الخيانة الخلاقة» باعتبارها مفتاحاً للأدب، في «الكتاب السنوي للأدب العام والمقارن»، العدد 10، 1961.

# الفصل الثامن



القراءة والحياة

## I ـ مطّلعون ومستهلكون

إن المسافة التي تفصل الأدب المدرسي عن الأدب الحيّ هو موضوع تقليدي يحدث التسلية لا يثير فضيحة. ويبدو لا معقولاً أن يضيع، الواحد عدة سنوات من حياته يدرس فيها نصوصاً مملة لن يعود إلى مطالعتها أبداً. إن هذا يعني أننا نخلط بين موقف المطلع وموقف المستهلك. إن ميزة المثقف هي قدرته النظرية على أن يصدر أحكاماً أدبية معللة. والتنشئة المدرسية غايتها جعل الحكم الأدبي ممكناً. والطريقة التربوية – بنوع خاص في فرنسا – التي ترتكز على تفسير النص، ركيزة التعليم الثانوي، تهدف إلى أن تجعل من كل قارىء مطّلعاً.

إن فعل القراءة، لسوء الحظ، ليس مجرد فعل معرفة. إنه تجربة تلزم الكائن الحي كله في مظاهره الفردية كما في مظاهره الجماعية. إن القارىء مستهلك، وهو ككل المستهلكين يتصرف بتوجيه الذوق أكثر مما يمارس حكماً حتى ولو كان كفؤاً لأن يصدر تبريراً عقلياً استدلالياً على هذا الذوق.

نظراً إلى أن ممارسة الحكم الأدبي تختص بها الفئة المثقفة (غالباً ما تشبه فئة مغلقة أو طبقة اجتماعية كجماعة «الطلاب الثانويين» منذ عهد قريب في فرنسا)، فإن هذه الفئة تفرض على أعضائها (تحت طائلة عقوبات معنوية: كأن يعتبر بليداً، أو غير مثقف أو حتى «بدائياً» أن يتصرفوا تصرف المطلعين. هذا هو تفسير طريقة عمل المراقبة التي أشرنا إليها سابقاً والتي تجعل التحقيق حول المطالعات صعباً إلى هذا

الحد: كيف يجرؤ إنسان «مثقف» يعرف أن يقدر عقلياً قيمة مسرحية لراسين، كيف يجرؤ أن يقر بأن ذوقه يحمله على أن يفضل مطالعة «تان تان» عليها؟[1]. هذا هو أيضاً معنى اللجوء إلى «الأسطورية» التي توفر تبريراً عقلياً جاهزاً للذين يلزمهم ضغط فئتهم الاجتماعية - الثقافية أن يعرضوا أذواقهم في صيغة أحكام معللة.

ولكننا نتجنب بلا شك هذا الغموض لو كنا نعترف بوضوح بأن أحكام المطلع المعللة وأذواق المستهلك اللاعقلية تشكل نظامين مميزين تمام التميز.

إن دور المطلع يقوم بأن «يمر وراء الزخرف»، وأن يدرك الظروف التي تحيط بالإبداع الأدبي، وأن يفهم مقاصده، ويحلل وسائله. فليس هناك هرم، بالنسبة للمطلع، أو موت ينزل بالأثر لأنه يستحيل في أية لحظة أن نعيد بالروح بناء المستندات التي تُرجع للأثر رونقه الجمالي. إن هذا الموقف تاريخي.

أما المستهلك، على العكس، فيعيش في الحاضر (حتى ولو كان هذا الحاضر، كما رأينا، يمتد بعيداً إلى الوراء). ليس له دور، بل له وجود. إنه يتذوق ما يقدم له ويقرر إذا كان ذلك يعجبه أم لا. أما القرار فليس من حاجة لأن يكون صريحاً، فالمستهلك يقرأ أو لا يقرأ. إن هذا الموقف لا ينفي مطلقاً الصحو العقلي ولا يحرم على أي إنسان أن يبحث عن تفسير لهذا التفضيل - مما يتطلب كثيراً من الصحو بدلاً من إعطاء تبرير لذلك.

إن نظامي القيم يمكن بل ويجب أن يوجدا معاً. ويحدث أحياناً أن يتطابقا. أما عدم تلاؤمهما الظاهر فليس إلاّ نتيجة لبنى اجتماعية - ثقافية عرضنا لها وبنوع خاص عزل المحيط المثقف. وفي الواقع، إن فعل القراءة، مهما تكن حبكته العقلية والعاطفية، هو واحد ويجب أن ينظر إليه جملة. وهذا هو حال فعل الخلق الأدبي: إنه

(1) دون أن تكون لدينا نية للتعريض بأثر «هرجي» الرائع الذي يتمتع بحظوة خاصة جداً بين أعضاء الجامعة. نقول ذلك ولا نفشي أي سر. لقد ذكر هذا الأثر خمس مرات أثناء مناقشات جرت في مؤتمر للتاريخ الأدبي حديثاً.

فعل حر تؤثر فيه الظروف التي ينشأ فيها. وطبيعته العميقة لا يبلغ إليها، الآن على الأقل، التحليل، غير أنه يمكننا أن نحصره في حدوده بتفسيرنا تصرف طبقات القرّاء المختلفة ليس نظراً إلى حكم أدبي بل بالنظر إلى وضعٍ ما.

وليس لدينا إلاّ معلومات مجزأة حول هذا التصرف وأكثر هذه المعلومات يستند إلى شهادة مكتبيين أو منشطين ثقافيين. ولكنها معلومات غير كافية أبداً لتتيح لنا استخراج نتائج، غير أن مثل المطالعة النسائية يسمح بأن نبين نوع الدلائل التي يمكن الحصول عليها بواسطة تحقيق منهجي.

إن تصرف القارئات يبدو، في جميع الطبقات الشعبية، متجانساً أكثر من تصرف القارئين. وما يسمى عموماً مطالعة هروب (سنبدي تحفظات فيما بعد على هذا التعبير) هو متكرر نسبياً (قصص عاطفية، تاريخية، بوليسية)، والكاتبات يلقين حظوة كبرى أكان ذلك في دائرة المثقفين أم في البيئات الشعبية (نحو سنة 1955: بيرل باك، دافني دي مورييه، مازو دي روش، كوليت، وبنوع خاص، وإلى الأبد، دللي). يضاف إليهن كتاب يؤكدون النزعة نحو «الهروب» (لوفي، پيار بنوا، پول ڤيلار إلخ...) لكن البعض منهم يعبّرون أيضاً عن اهتمامات متصلة «بالحياة اليومية» (فان در مرش، كرونان، سلويتر، مونييه، سوبيران إلخ...).

إن هذا التجانس يعود في الواقع إلى أن أسلوب حياة المرأة منتظم نسبياً، خصوصاً في العصر الحديث: إن الاهتمام بالمنزل والأولاد المقترن غالباً بنشاط مهني يفصل حياة المرأة على نموذج متجانس في كل الطبقات الشعبية وفي كل المناطق. أما بالنسبة إلى التلوين الخاص الذي يصبغ اختيار القراءة، فإنه يعود إلى أول عهد المطالعة النسائية في القرنين السابع عشر والثامن عشر عند تحول الضجر إلى واحد من مصادر العنصر الروائي في وقت كانت مسؤوليات المرأة الاجتماعية والسياسية لغواً. إن وجود كتاب پيرل باك أو كرونان يفسر اهتمامات جديدة سيكون لها، دون ريب، تأثير يتزايد بمقدار ما يتطور وضع المرأة نحو مشاركة أكبر في الحياة المدنية.

ولنلاحظ أيضاً أن مطالعة «الهروب» تبدو أكثر رواجاً لدى النساء الشابات (بين 30 و40 سنة) اللواتي تتمكن منهن البوڤارية أكثر. والمطالعات، بصورة عامة (وهذا يصح في النساء كما يصح في الرجال)، تميل بأن تصير ذا طابع أدبي بنسبة التقدم في السن. فالمتقاعد غالباً ما يكون مطالعاً من طراز رفيع ولا شك أن سبب ذلك توفر الوقت الحر لديه أكثر، لكن أيضاً لأن الحياة تمارس عليه ضغطاً أدنى.

فمن المناسب إذن أن ندرس الحوافز النفسية والظروف المادية التي تتحكم بتصرف القارىء المتوسط[1].

## II ـ الحافز

نحن نعلم أن استهلاك الكتاب يجب ألاّ يخلط مع المطالعة. ويحدث أن مستهلكاً يشتري (أو نادراً كثيراً ما يستعير) الكتاب دون أن يقصد إلى مطالعته حتى ولو قرأه عرضاً.

ويمكنُ أن نذكر الشراء «التفاخري» للكتاب الذي «يجب أن يقتني» كدليل من دلائل الغنى، أو الثقافة أو حسن الذوق (إنهاء إحدى الوسائل التي يكثر من استعمالها نادي الكتاب في فرنسا)، والشراء التوظيفي لطبعة نادرة، وشراء أجزاء من مجموعة معينة بفعل العادة، والشراء وفاء لقضية أو لشخص (نجاح التقدير)، والشراء بدافع تذوّق الأشياء الجميلة، فيقدّر الكتاب عندئذ لكونه عملاً فنياً في طريقة تجليده وطبعه أو تصويره. إنه «الكتاب – الموضوع».

إن استهلاك الكتاب دون مطالعته لا يهمنا إلا بمقدار ما يدخل نطاق دورة الكتاب الاقتصادية، لكن هذا الاستهلاك لا يمثل إلاّ جزءاً أدنى من الاستهلاك العام،

---

(1) يقال في الانكليزية «القارىء العام». انظر الدراسة الرائعة للكاتب د. التيك بعنوان، القارىء العام الانكليزي. عرض تاريخي اجتماعي لكتلة جمهور القراءة 1800 – 1900 (شيكاغو، 1957) ودراسة ر.ك. وب، وإن تكون أقل من تلك وعنوانها: «عمل طبقة القرّاء الانكليز، 1790–1848 (لندن، 1955).

خصوصاً في البيئات الشعبية، حيث لا يشترون إلاّ الصحيفة ليقرأوا قسماً منها فقط فنادراً ما يشترون كتاباً إذا لم يكن في نيتهم مطالعته.

ونعلم من جهة ثانية أن علينا أن نميّز في الاستهلاك - المطالعة بين الاستهلاك الوظيفي والاستهلاك الأدبي وأن لكل من هذين النوعين من الاستهلاك حافزه الخاص.

لن نذكر الحوافز الوظيفية إلاّ للتذكير. فهناك أولاً الاعلام والتوثيق والمطالعات المهنية. أما الاستخدام لواحد من الكتب الأدبية فهو أكثر تعقيداً والاستعمال الوظيفي الأكثر تميزاً للكتاب هو الاستعمال الطبي حيث يلعب الكتاب دوراً علاجياً كأن يقرأ الواحد، مثلاً، كتاباً لينام أو ليشغل ذهنه وليحوّله مادياً عن كرب أصابه. ومن الطراز نفسه مطالعات «الاستحمام» أو تلك التي توفّر للروح رياضة صحية: إن نوعاً معيناً من القصص البوليسية تلعب في هذا المجال دوراً شبيهاً بدور الكلمات المتقاطعة. وفي أحوال أخرى يطلب من الكتاب أن يعمل عمله مباشرة، كمخدر، على الجهاز العصبي للحصول على أحاسيس معينة: قراءات رعب محض، قراءات مضحكة (تستعين بهزلي آلي)، قراءات تثير الدموع وبنوع خاص قراءات جنسية. وبالنسبة إلى هذه الأخيرة، يجدر بنا أن نشير إلى أن الاستعمال الجنسي للكتاب هو حافز مفرط الغلبة في المطالعة حتى ولو لم يكن المظهر الإباحي إلاّ عنصراً ضئيلاً في الكتاب أو حتى عنصراً لا واعياً.

ومطالعة المناضل والعصامي، وإن تكن من طراز آخر مختلف تمام الاختلاف، يجب أن نعتبرها وظيفية (على الأقل جزئياً). فالكتاب في هذه الحال إنما هو أداة تقنية في النضال أو في التنمية الاجتماعية. فالمقصود من المطالعة اكتساب ثقافة وليس للتمتع بالمطالعة. ويمكن أن يكون هناك حافز أدبي إلاّ أنه ثانوي.

إن الحوافز الأدبية الخالصة هي تلك التي تحترم لا تكسبية الأثر ولا تجعل من المطالعة وسيلة بل غاية. ونلاحظ أن المطالعة بهذ المفهوم تفترض الوحدة فيما هي تستبعدها. وفي الواقع، فإن مطالعة كتاب باعتباره إبداعاً أصيلاً وليس كوسيلة معدّة لتشبع، وظيفياً، حاجة ما، يفترض أن نذهب إلى الآخر، وأن نلجأ إلى الآخر وبالتالي

أن نخرج من ذاتنا. وبهذا المعنى يتعارض الكتاب - الرفيق والكتاب - الأداة الذي يخضع بكامله لمتطلبات الفرد. غير أن المطالعة، من جهة ثانية، هي الانشغال الممتاز في الوحدة. فالإنسان الذي يطالع لا يتكلم، ولا يعمل، بل ينقطع عن نظرائه وينفرد عن العالم المحيط به. وهذا يصح في المطالعة السمعية كما يصح في المطالعة البصرية: فليس أحد أكثر انعزالاً عن رفاقه في مشاهد في مسرح. ولنلاحظ هنا فارقاً أساسياً بين الأدب والفنون الجميلة: فبينما يمكن أن تصلح الموسيقى ويصلح الرسم كزخرف لا بل إلى سياق وظيفي للوجود العمل لأنهما لا يقتضيان إلاّ جزءاً من الانتباه، فإن المطالعة لا تدع أي هامش من الحرية للحواس وتستغرق الوعي كلّه جاعلة من القارىء عاجزاً عن أمر آخر.

إن فعل المطالعة الأدبية إذن هو اجتماعي ولااجتماعي معاً. فهو يزيل مؤقتاً علاقات الفرد بعالمه ليبني منها علاقات جديدة مع عالم الكتاب. لذا فإن حافزه هو دائماً تقريباً عدم رضى، واختلال بين المطالع ومحيطه، أكان هذا الاختلال عائداً إلى أسباب تلازم الطبيعة البشرية (قصر الحياة، سرعة عطبها)، أو إلى اصطدام بين الأفراد (حب، بغض، شفقة) أو إلى بنى اجتماعية (جور، بؤس، خوف من المستقبل، ملل). وبالاختصار إنه لجوء ضد لامعقولية حالة الإنسان. إن شعباً سعيداً قد لا يكون له تاريخ، ولكن من المؤكد أنه لن يكون له أدب لأنه لا يشعر بالحاجة إلى المطالعة.

إننا نستعمل غالباً عبارة «أدب الهروب» دون أن يكون لدينا دائماً فكرة واضحة جداً عمّا تعني. فإن معناه الاحتقار أو التحدّي التي نضمنها في أغلب الأحيان هي اعتباطية. إن أية قراءة في الواقع هي أولاً هروب. لكن هناك ألف طريقة للهروب، أما الأصل فأن نعرف من أي شيء وإلى أي شيء نهرب. إن دراسة المطالعات في علاقتها مع الأحداث السياسية وبنوع خاص وقت الأزمات (حروب، توترات دولية، ثورات إلخ...) يمكن أن تكون كثيرة الإيحاء في هذا المجال.

إن نجاح **دون كميلو** كان سريعاً جداً في البلدان التي توجد فيها انقسامات سياسية لأن مشهد الصداقة الشاقة دون خيانة القائمة بين شيوعي وكاهن، كلاهما

متشبث بالأرض تشبثاً متيناً إذا لم يكن يتيح للإنقسامات أن تنسى فإنه كان يفسح في طرد قوتها المشؤومة، لتصير قابلة لأن تعاش. إن الغبطة التي أحاطت سنة 1954 بدء تجربة مندس فرانس كانت عنصراً من عناصر نجاح مفكرات الماجور تومبسون ليس لأن هذه الغبطة كانت تتطلب مطالعات خفيفة، بل على العكس لأنها كانت تحاول أن تثبت، وأن تتغلب على سرعة عطبها بالتأكيد من جديد على المبتذلات الكبرى المشتركة التي تفسّر الروح الوطنية (وهي مبتذلات فعّالة متى أطلقها أجنبي). والحال، ففي كانون الأول سنة 1956، في الأسبوع الذي حدثت فيه أزمة السويس، أعني في تلك الفترة بالذات حيث كانت المفكرات تفقد من فعاليتها الخاصة لتصير حقيقة مطالعة هروب، فإن بيع هذا الكتاب، الذي كان قد استقر على مستوى عال منذ سنتين، هبط فجأة بنسبة 10 إلى 2.

نحن مدينون للسيد جان دولك، من كلية الآداب في بوردو، برسم تصويري للمسرحيات التي مثّلت في لندن أواخر القرن الثامن عشر. الحرب ضد فرنسا تندلع في نيسان 1729. والحال أن عدد التمثيليات التهريجية التي مثلت والتي كانت تِسْعاً سنة 1791 وعشراً سنة 1792 هبطت إلى واحدة سنة 1793. وفي الوقت نفسه ارتفع عدد المسرحيات الأخلاقية من أربع سنة 1792 إلى ست في 1793 فإلى تسع في 1794 وإلى إثنتي عشرة في 1995. أما المأساة فمن ثلاث سنة 1792 صارت خمساً سنة 1793 وعشراً سنة 1794 و1795. وبما أن العرض يتأثر بشكل خاص بالطلب في المسرح (خصوصاً في هذه الحقبة)، فيمكننا أن نعتبر هذه التغيّرات كأمثلة ممتازة على التأثير الذي مارسته الأزمات على الاستهلاك الأدبي وليس، طبعاً، على ما يدعى الهروب: فالتمثيلية التهريجية بطبيعتها هي النوع الأقل «إلتزاماً»، من الملهاة الأخلاقية أو المأساة.

وتنقصنا المعطيات لنذهب أبعد من ذلك، لكن عندما نكون قد جمعنا كمية كافية من المعلومات يكون هناك حقل واسع يترتب على علم النفس الاجتماعي تمهيده، ولنكتف بالقول إنه يجب ألا نخلط هروب السجين (الذي هو فتح وغنى) وهروب الفارّ من الجندية (الذي هو هزيمة وفقر). ولنلاحظ من جهة ثانية أنه يجب ألاّ

نحكم على الحوافز بحسب المطالعات. فالغنى الذي يطلبه القارىء من المطالعة - بالمصالحة مع سخف وضع الإنسان، والعودة إلى التوازن العاطفي وباكتساب لغة وعي الذات -، يمكن، كما قلنا في غير مكان، أن يؤدي بوقائع صالحة قابلة مباشرة للتحوّل إلى تجربة، وأما وأن تبخس حقها - بدفعات مسحوبة على الأوهام».

ما نعرفه عن توزّع المطالعات يسمح لنا بأن نؤكد أن أكثرية المطالعات الرائجة في نطاق المثقفين، في البلدان التي لا تعتمد سياسة التوجيه الأدبي، تفترض (ولو لم يكن ذلك إلا كحجة) حافزاً مغنياً، بينما أكثرية المطالعات التي تروج في البيئات الشعبية تفترض (وتشجع) حافزاً للفرار. من سلّ البائع المتجول إلى منضدة بيع الكتب يحاول أدب يفتقر إلى الأصالة أن يتملّق القرّاء بواسطة أساطير شعورية خشنة «البوڤارية» الكامنة التي عني برعايتها غالباً جداً في الجماهير.

إن هذه التمثلات اعتباطية. فهي لا تشير إلى حقيقة المواقف، بل إنها تترجم ببساطة حالة راهنة ووضعاً مؤسسياً وبنية اقتصادية - اجتماعية. ومهما تكن الحوافز للمطالعة فلا يمكن أن تكون لها فعالية إلاّ في ظروف مادية ملائمة.

## III - ظروف المطالعة

لن نعود إلى ما قلناه عن التوزع. فباعتبار أن القارىء يسهل حصوله على الكتاب تطرح على بساط البحث مشاكل جديدة: أين ومتى يمكننا أن نطالع؟

وهذا يساوي تساؤلنا حول مفهوم الشغور. فالحياة الجماعية تبتلع الفرد بأشكال مختلفة. والعمر، والحالة هذه، عامل مهمّ: فالتربية، والتنشئة المهنية، والحصول على وظيفة تقلل من مجالات المطالعات غير الوظيفية أمام المراهق والشاب بمقدار ما تشغل نشاطات التسلية العديدة، ولا سيما الرياضة، أوقات فراغه - فالشاب يطالع مع هذا لأن له حوافز للمطالعة (هذا العمر هو عمر أزمات الشخصية والصدام مع الجماعة)، إنه قارىء متحمس ومتعطش غير أن التحقيقات تشير إلى أنه يطالع قليلاً خارج نطاق دروسه ودائرة مطالعاته ضيقة. يبدو أن بدء عمر المطالعة يأخذ مكانه ما

بين الثلاثين والأربعين عندما يخف ضغط الحياة. ونتذكر أن شخصية الكتاب الأدبية التاريخية تتركز أيضاً في هذه السن. وقد يكون هناك علاقة بين الواقعين. إن تحقيقاً فعالاً وحده يتيح تأكيد ذلك.

ويجب أن نذكر بين العوامل التي تؤثر على الشغور نوع النشاط المهني، والمسكن، والظروف المناخية، والوضع العائلي إلخ... وكل واحد من هذه العوامل يجب أن يدرس مفصلاً، على أنه يمكن أن نقبل بوجه عام أن أوقات الشغور في حياة إنسان متمدن في القرن العشرين يمكن أن ترجع إلى ثلاث فئات كبرى: الأوقات الفارغة التي لا تسترد (النقليات، الأكل، إلخ...)، الأوقات الحرة النظامية (بعد يوم عمل)، فترات عدم النشاط (يوم الأحد، العطل، المرض، التقاعد).

إن مطالعة الأوقات الفارغة مخصصة غالباً للصحيفة. وفي الواقع، فإن عدم انتظام هذه الفترات وقصرها وتقطعها المتكرر والاتصالات الخارجية تجعل المطالعة المتتابعة صعبة. غير أنه إذا كانت المطالعة على الأكل فموضوعها الدائم تقريباً الصحيفة وتوجد مطالعات مخصصة لأوقات النقل «كالروايات التي تطالع في القطار» وهي، بصورة عامة، بوليسية. لكن الرواية الرائجة مكيّفة لمسافة طويلة إلى حد ما (لساعتين أو ثلاث ساعات من القراءة) ولا تناسب إذن انتقال العامل اليومي إلى مكان عمله. إن أحد عوامل نجاح المختارات كونها توفر مطالعات مقدّرة. و«الروايات العاطفية» المصممة خصيصاً لهذا الاستعمال، تطبع في كراريس من 16 صفحة أو 32 أو 64 أو 96 صفحة تلائم رحلة تدوم ما بين عشر دقائق وساعة. وأحد الحلول التي اعتمدت في بريطانيا هو مجلد القطار البطيء الذي يتضمن مخزوناً من المطالعات لعدة أسابيع، غير أن زحمة المواد فيه تجعله غير عملي في أكثر الأحيان.

ويمكن ان نشبه بمطالعة الأوقات الفارغة مطالعة استراحة العمل. إنها نادرة لأن المحادثة والمناقشة ورتاج «الخمارة» تزاحمها. ومع هذا يدل الاختبار على أنه لو تتاح لاستراحة العمل الظروف المادية الملائمة – قاعة نادٍ، مكتبة في مكان الاستراحة – فإن المطالعة يمكن ان تصير في هذه الفترة نشيطة ومثمرة.

أما مطالعات الساعات الحرة فهي، عن بعد، الأكثر رواجاً. ويمكن أن نميز فيها مطالعة السهرة التي تصير عامة في العائلة، قبل العشاء أو بعده، ومطالعة الليل التي تتم عامة في السرير.

إن مطالعة السهرة يعتمدها خاصة جماعة نضجوا في السن لا تجتذبهم كغيرهم التسليات الخارجية. وتساعد عليها الحياة الريفية (سهرات طويلة)، وقساوة المناخ (فهي غير معروفة تقريباً في البلدان المتوسطية إلاّ أنها منتشرة كثيراً في بريطانيا والبلدان السكندينافية) وترف السكن. ويميل الراديو والتلفزيون إلى أن يحلاّ محل مطالعة الكتاب البصرية نوعاً من المطالعة السمعية البصرية التي لا تخلو من فضل. ومع أن المطالعات الأكثر رسوخاً وثباتاً تصير في الكتب.

إن المطالعة الليلية لها ميزاتها الخاصة. وهي هذه المطالعة التي يذكرها القرّاء بطيبة خاطر أكثر من غيرها عندما يسألون عن عاداتهم. ولقد أقرّ منذ زمن بعيد بأهمية «الكتاب المفضل»، أعني الكتاب الذي يوضع على منضدة الليل. فهو في الواقع الذي يعكس بدقة ذوق المطالع لأن المحرّمات تفقد فعاليتها وتمحي الواجبات الاجتماعية في وحدة الليل. وليكون من المفيد للغاية القيام بتحقيق خاص حول «الكتاب المفضّل» لأنه يخصص له من الوقت أكثر مما يخصص لغيره، ساعتان أو أكثر غالباً كل ليلة.

أما بالنسبة إلى المطالعة في فترة عدم النشاط فإن لها مظاهر مختلفة. وقد أشرنا إشارة عابرة إلى مطالعة المتقاعد. أما مطالعة يوم الأحد فتزاحمها الرياضة والهوايات المتقنة المختلفة. وتتحول أحياناً إلى مطالعة صحيفة الأحد، ففي برطانيا 23،5٪ من السكان الراشدين يطالعون ثلاث صحف تصدر يوم الأحد أو أكثر!

وأما مطالعة المرضى فهي لحسن الحظ استثنائية ولكنها لذلك أكثر فعالية. فالساعات الطويلة التي يقضيها المريض في السرير تتيح له مطالعات عميقة لا تتاح له الفرصة لأن يكررها. وهذا صحيح بنوع خاص بالنسبة إلى فترة النقاهة لأن فترة المرض تتوافق حسناً مع المطالعات الوظيفية. وهناك أيضاً كل شيء مرتبط

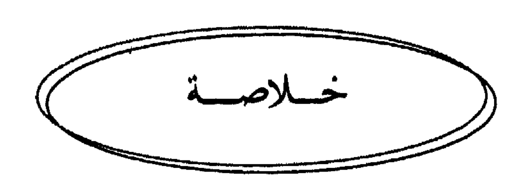
بالتسهيلات المادية. فمكاتب المستشفيات في فرنسا فقيرة على نحو محزن. ومع هذا ففي المستشفيات تتم غالباً المطالعات الحاسمة في حياة إنسان.

وأما مطالعة العطل فهي معروفة بشكل سيّىء. لها منافسون كثيرون غير أنها توجد في مراكز المعالجة، وعلى الشواطىء، وفي الريف. وقد درسنا نحن، شخصياً، وضع مدينة صغيرة غنية بالماء يجتمع فيها بين 10 آلاف وخمسة عشر ألف مصطاف. فهناك مكتبة وثلاثة محلات لبيع الكتب. ويجد الزبائن في المكتبة وفي أحد المحلات (الذي يبيع الصحف أيضاً) أهم الكتب الصادرة حديثاً خلال السنة. ولا يبدو أن شيئاً ما يكسد (مع أن المؤسستين تعملان بالوكالة). وهناك مكتبتان لإعارة الكتب تجارياً ومكتبة إعارة خاصة بالرعية. وأهم مكتبة إعارة (وهي مرتبطة بمحل بيت الكتب) تضم نحو ثلاثة آلاف كتاب (300 منها «بوليسية»). أما الباقي فيتألف من روايات فرنسية وأجنبية (60٪)، وتحقيقات، وكتب تاريخية وكتب مغامرات. ويلاحظ وجود بعض الكتب التعليمية أو الفلسفية. وفي غمرة الموسم يبلغ عدد المشتركين 800 قارىء ودوران الكتب سريع (بمعدل كتاب كل يومين). قسم من الزبائن يختص بالرواية البوليسية. أما في الفئات الأخرى فيقبلون على الروايات الحديثة وكتب الرحلات.

ليس هذا التحليل إلا رسماً أولياً، لكن يمكن تقدير الفائدة من إعادته وتوسيع دائرته متى لاحظنا أن مفكرات الميجور تومبسون، التي ظهرت في شهر أيار/مايو، أي متأخرة جداً حتى تلقى رواجاً عادياً بحسب عادة النشر، مدينة جزئياً بسرعة «إقلاعها» إلى قارىء محطات الحمامات: إن مطلع صيف ممطر أحدث طلباً متزايداً وكان «المفكرات» الكتاب الجديد الوحيد الذي تقدمه المكتبة.

إن هذه الإشارة الخاطفة تبيّن إلىأي حدّ ترتبط المطالعة بالظروف وتلتصق، بصورة عامة، بالحياة اليومية. هنا، في الحياة اليومية، في الواقع اليومي الوضيع، توجد نهاية وتبرر كل أدب. فلا يمكن عندئذ إلا أن نتعجب من الاختلاف والتفاوت القائمين بين هذه الحقيقة والآلة الاجتماعية للأدب كما وصفناها. هل يمكن أن يعيش المجتمع الأدب بعد؟ هذا هو سؤالنا الأخير.





# خلاصة

ونحن، إذ نختم بحثنا هذا، ندرك أنه ناقص ومبسّط جداً. إلاّ أن الاعتراضات التي سيثيرها ستتناول دون شك الروح الذي يحركه أكثر مما تتناول الوقائع التي يعرضها. فقد يقال: بعد هذا القدر الكبير من علم الاجتماع ومن علم الاجتماع المستعار ماذا يبقى من الأدب مسبقاً؟

يمكن قبول الاعتراض لكن يمكننا الإجابة عنه بأننا نفهم الأدب هنا كما هو وليس كما يجب أن يكون. ولم نخف أن وضع الأدب في مجتمع عصرنا بعيد عن أن يكون. ولم نخف أن وضع الأدب في مجتمع عصرنا بعيد عن أن يكون مرضياً. ومن الممكن أن هذا المجتمع لا يقبل باللاتكسبية كما كان يمكن أن يقبلها رجل من عصر مدام دي ستال.

وفي هذه الحال فإن فكرة الأدب التي نستعملها ونلبسها الواقع الأدبي يتكيّف بشكل سيء مع الحاضر. إن هذه الفكرة التي ولدت في القرن الثامن عشر تحت وطأة الظروف – وصول البورجوازية إلى الثقافة الأدبية، تصنيع المكتبة، ظهور الأديب الممتهن –، إن هذه الفكرة يمكنها عند الاقتضاء أن تعطي صورة مفهومة، وإن تكن مشوهة نوعاً ما، عن الأجيال السابقة بقوة «الخيانة الخلاّقة»، لكنها تعجز شيئاً فشيئاً عن أن تحصر الحاضر في حدود ضيقة جداً. ففي كل مكان تقريباً تميل إلى الظهور ثقافات جماهيرية بمتطلبات تفتقر أحياناً إلى لغة تعبّر بها وإلى مؤسسات لتتحقق، غير أننا نشعر بضغطها يزداد يوماً بعد يوم. وتجاه صناعة الكتاب وتجارته تقوم وسائل نشر هي من القوة بحيث تفلت من المشاريع الصغيرة. وهذا الأمر لا يتناول السينما، والإذاعة، والتلفزيون فقط، بل يشمل الصحافة أيضاً والطباعة الدورية مع قصصهما المصورة ومختاراتهما. إن رعاية الأدب امتصها التوجيه الرسمي، وبنى النشر القديمة

الـمثقفة صارت عاجزة عن أن توفر العيش للكاتب، فوجد هذا نفسه مقصًى، معـزولاً في فئة «الـمفكرين» التي لا يمكن تحديدها، في طريق وسط بين الـمهنة الحرة والأجير.

ولا تهم الكلـمة الـمستعملة، فكلـمة أدب إنما هي كلـمة أخـرى. مـا يجـب أن نجده إنما هو التوازن. إن التوازن الذي خلّفه لنا القرن الثامن عشر قد فقـد. ولـن نقـدر أن نعي التوازن الذي ينشأ حولنا، وفي قسم منـه بـدون معرفتنـا، إلا بجهـد مـن الجـلاء والوضوح.

ولهذا يجب أن تنزع عن الأدب صفة القداسـة ونحـرّره مـن محرماتـه الاجتماعيـة بنفاذنا إلى سرّ قوته. وعندئذ قد يصير مستطاعاً ليس أن نصنع تاريخ الأدب من جديـد بل تاريخ الناس في الـمجتمع إستناداً إلى حوار مبدعي الكلام، والأساطير والأفكار، مع معاصريهم وذريتهم، هذا التاريخ الذي ندعوه أدباً.

# فهرس

## القسم الثاني
## الإنتاج



## القسم الثالث
## التوزيع

## القسم الرابع
## الاستهلاك



عويدات للنشر والطباعة 1999/1018

ROBERT ESCARPIT

# SOCIOLOGIE DE LA LITTERATURE

Traduction arabe
de
**Amal A. ARAMOUNI**

**EDITIONS OUEIDAT**

Beyrouth - Liban



زدني علماً
242

# سوسيولوجيا الأدب

لا يكون الأدب إلاَّ بثلاثة: مؤلف وكتاب وقارىء.

ولا تقوم مهنة الأدب إلاَّ بإثنين: «منتج» هو صانع الكتاب، ومستهلك هو «المستفيد» من هذه الصناعة.

أنت هنا، إذن، بعيد عن جوهر الأدب كرسالة، وأقرب إلى الأدب الذي تعالجه بالإحصاءات والأرقام، كما أية بضاعة أخرى.

وإذا المفكرون، منذ أوائل القرن الماضي، بدأوا يهتمون بالناحية السوسيولوجية في الأثر الأدبي، فلا أقل من أن تكون دراسة سوسيولوجيا الأدب، خلاصة لذلك الاهتمام، وضوءاً على ما يجري بعد صدور الكتاب من عمليات تجارية أو مادية بحتة.

من هنا، ما بحثه هذا الكتاب، من أمور الإنتاج الأدبي، والتوزيع النشري، والاستهلاك، فتظهر واضحة، ماهية الأدب في وجهه الآخر.

وروبير إسكاربيت، مؤلف هذا الكتاب، ضليع في هذا الموضوع، وله فيه غير دراسة موسعة شاملة.

تصحبه إذن، فأنت تصحب قلماً تمنحه الثقة.

EDITIONS OUEIDAT
B.P. 628 Beyrouth